DISSERTATION
SUR LES DIFFÉRENTES MÉTODES D'ACCOMPAGNEMENT
POUR LE CLAVECIN, *ou* POUR L'ORGUE;

AVEC LE PLAN

D'une nouvelle Métode, établie ſur une Méchanique des Doigts, que fournit la ſucceſſion fondamentale de l'Harmonie :

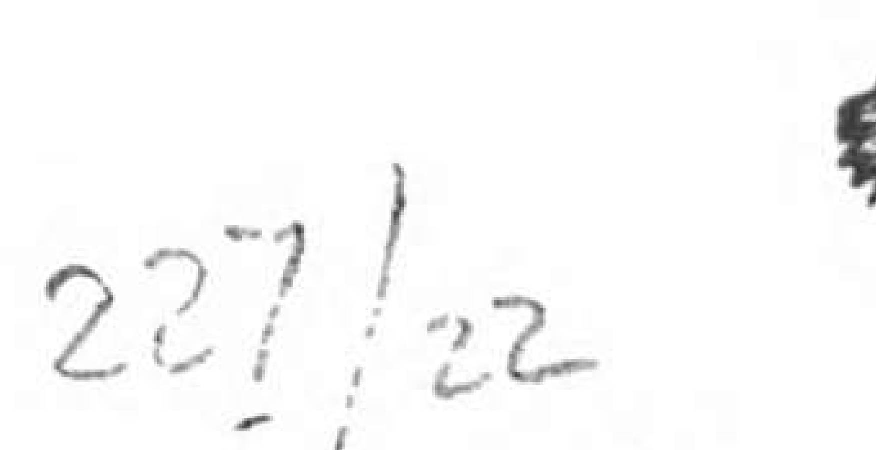
ET A L'AIDE DE LAQUELLE

On peut devenir ſçavant Compoſiteur, & habile Accompagnateur, même ſans ſçavoir lire la Muſique.

Par Monſieur RAMEAU.

Le prix eſt de Trois livres.





A PARIS,

Chez { Le Sieur BOIVIN, à la Régle d'or, rüe Saint Honoré.
Le Sieur LE CLAIR, à la Croix d'or, rüe du Roule.

M. DCC. XXXII.

Avec Approbation, & Privilege du Roy.



PRIVILEGE
DU ROY.

LOUIS, PAR LA GRACE DE DIEU, ROY DE FRANCE ET DE NAVARRE: A nos amez & feaux, Conseillers, les Gens tenans nos Cours de Parlement, Maîtres des Requêtes ordinaires de notre Hôtel, Grand Conseil, Prévôt de Paris, Baillifs, Sénéchaux, leurs Lieutenans Civils, & autres nos Justiciers qu'il appartiendra. SALUT: Notre bien Amé le Sieur RAMEAU, Nous ayant fait supplier de lui accorder nos Lettres de Permission pour l'impression d'un Ouvrage qui a pour Titre: *Dissertation sur les différentes Métodes d'Accompagnement pour le Clavecin, & pour l'Orgue*, offrant pour cet effet de le faire imprimer en bon papier & beaux Caractéres, suivant la Feüille imprimée & attachée pour modéle sous le contrescel des Presentes Nous lui avons permis & permettons par ses Presentes de faire imprimer ledit Livre cy dessus specifié en un ou plusieurs volumes, conjointement ou séparément, & autant de fois que bon lui semblera; & de le vendre faire vendre & débiter par tout notre Royaume, pendant le temps de trois années consécutives, à compter du jour de la datte desdites Presentes. Faisons défenses à tous Imprimeurs, Libraires, & autres Personnes de quelque qualité & condition qu'elles soient, d'en introduire d'impression étrangére dans aucun lieu de notre obéissance: A la charge que ces Presentes seront enregistrées tout au long sur le Registre de la Communauté des Imprimeurs & Libraires de Paris, dans trois mois de la datte d'icelles Que l'impression de ce Livre sera faite dans notre Royaume & non ailleurs, & que l'Impetrant se conformera en tout aux Reglemens de la Librairie, & notamment à celui du 10 Avril 1725. Et qu'avant que de l'exposer en vente, le Manuscrit ou Imprimé qui aura servi de copie à l'impression dudit Livre, sera remis dans le même état où l'Approbation y aura été donnée ès mains de notre très-cher & féal Chevalier, Garde des Sceaux de France, le Sieur CHAUVELIN, & qu'il en sera ensuite remis deux Exemplaires dans notre Bibliotheque Publique, un dans celle de notre Château du Louvre, & un dans celle de notredit très-cher & féal Chevalier Garde des Sceaux de France, le Sieur Chauvelin; le tout à peine de nullité des Presentes, du contenu desquelles vous mandons & enjoignons de faire jouir l'Exposant ou ses ayans cause, pleinement & paisiblement, sans souffrir qu'il leur soit fait aucun trouble ou empêchement. Voulons qu'à la Copie desdites Presentes, qui sera imprimée tout au long, au commencement ou à la fin dudit Livre, foi soit ajoûtée comme à l'Original. Commandons au premier notre Huissier ou Sergent de faire pour l'exécution d'icelles, tous Actes requis & necessaires, sans demander autre permission, & nonobstant Clameur de Haro, Charte-Normande & Lettres à ce contraires. CAR TEL EST NOTRE PLAISIR. Donné à Paris le neuviéme jour de Novembre l'An de Grace 1731. & de notre Regne le seiziéme.

Par le Roy en son Conseil. *Signé*, SAINSON.

Registré sur le Registre VIII. de la Chambre Royale & Syndicale de l'Imprimerie & de la Librairie de Paris, N°. 248. Fol. 235. conformément au Réglement de 1723. qui fait défenses art. IV. à toutes Personnes de quelque qualité qu'elles soient, autres que les Imprimeurs & Libraires, de vendre, debiter, faire afficher aucuns Livres pour les vendre en leurs noms, soit qu'ils s'en disent les Auteurs ou autrement, & à la charge de fournir les exemplaires prescrits par l'Article CVIII. du même Reglement. A Paris le 15. Novembre 1731.

Signé, P. A. LE MERCIER, Syndic.

DISSERTATION

SONATA III. DE CORELLI.

Adagio.

C A C | 2 4 × C × | C × C *a/* ×:
C 1 2 3 4 | 1 2 . 3 4 | 1 2 3 4 . |

G | G E G | 2 4 × G × | G × G *a/* ×:
1 2 3 4 | 1 2 3 4 | 1 2 . 3 4 | 1 2 3 4 . |

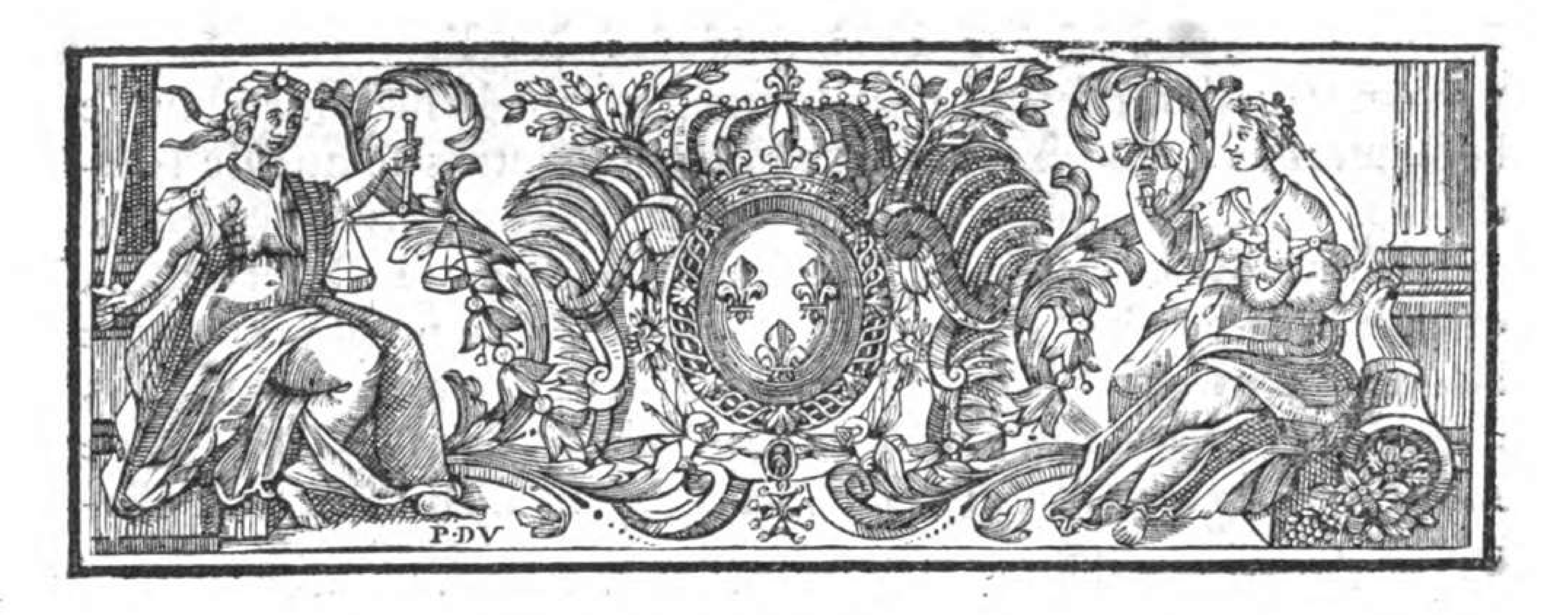
×D G *a/* : | ×: G 2 G 4 × | G C 4/3 : : : : | : : : : |
1 2 3 4 | 1 2 . 3 4 . | 1 2 3 . 4 . | 1 2 3 4 |

: ×: A 2 4 × | A C *a/* ×: | G *a/* ×G A *a/*× | ×: E 4 × E C |
1 2 3 . 4 . | 1 2 . 3 4 . | 1 2 . 3 4 . | 1 . 2 . 3 4 |

a/ : C *a/* : C | 2 C × C 4 × C | *a/* : ×: 4 C 2 | × C 4 × C G |
1 2 . 3 4 . | 1 . 2 . 3 . 4 | 1 2 . 3 . 4 | 1 . 2 . 3 4 |

2 ♮: ×: C *a/* : C 2 | ×: C 4 × C *a/* : | ×: C 4 × C ||
1 . 2 . 3 . . 4 . | 1 . 2 . 3 4 . | 1 . 2 . 3 4 ||

COLOMNE DES Accords Dissonans.		COLOMNE DES Signes ou Chiffres.
Accords de	Septiéme	7.
	Septiéme majeure	♯7, ou 7.
	Septiéme mineure	♭7.
	Septiéme Superfluë	♯7, ou 7, ou 7/5/4/2.
	Septiéme Superfluë avec la Sixte mineure	♯7/♭6, ou 7/♭6, ou 7/♭6/4/2.
	Septiéme diminuée	♭7, ou 7.
Accords de	Sixte majeure avec la Tierce mineure et la Quarte, dite, petite Sixte	♯6, ou 6, ou 6/4/3.
	Sixte majeure avec la Tierce majeure et le Triton	♯6, ou 6, ou 6/4/3.
	Sixte mineure avec la Tierce mineure et la Quarte	6/3/4, ou ♭6/3/4.
	Sixte majeure avec la fausse Quinte	♯6/♭5, ou 6/5.
	Sixte Superfluë	♯6, ou 6.
	Sixte et Quinte	6/5.
	Quinte Superfluë	♯5, ou 9/♯5, ou [illegible].
	Fausse Quinte	♭5, ou 5, ou 5/3.
Accords de	Triton	♯4, ou 4.
	Triton avec la Tierce mineure	♯4/♭3, ou 4/3, ou ♯4/♭[illegible], ou 4/♭[illegible].
	Triton avec la Tierce majeure	♯4/3, ou 4/3.
	Quarte, ou Quarte et Quinte	4, ou 5/4.
	Quarte avec la Neuviéme	9/4, ou 9/7/4.
Accords de	Seconde	2.
	Seconde majeure	♯2, ou 2.
	Seconde mineure	♭2.
	Seconde Superfluë	♯2, ou 2.
	Seconde avec la Quinte	5/2, ou 5/4/2.
Accords de	Neuviéme	9, ou 9/7, ou 9/5.
	Neuviéme majeure	♯9, ou 9.
	Neuviéme mineure	♭9.
	Septieme et Sixte	7/6.
	Septieme et Seconde	7/2, ou 7/4/2.
	Sixte mineure avec la Tierce majeure	♭6/♯3, ou ♭6/♯.



DISSERTATION

SUR LES DIFFERENTES MÉTODES

D'ACCOMPAGNEMENT

POUR LE CLAVECIN, OU POUR L'ORGUE,

AVEC LE PLAN

D'une nouvelle Métode sur le même sujet.



A Quelque degré que le génie des Hommes ait porté la connoissance & l'usage de l'Harmonie, on n'en a point cependant encore assez nettement, ni assez solidement développé les Principes & les Combinaisons: Cette science a ses mistéres, comme toutes les autres; on s'égare aisément dans ses routes, & si quelques-uns y marchent avec succés, ce n'est presqu'encore qu'en aveugles, ou du moins sans les connoître suffisament.

Parmi toutes les Recherches & les Etudes que j'ai faites, pour parvenir à donner des Regles certaines & invariables dans la Musique spéculative & pratique, je n'ai rien trouvé de plus simple, de plus clair, ni de plus sensible que ce que nous offre l'arrangement méchanique des Doitgs dans l'Accompagnement du Clavecin ou de l'Orgue: Il est surprenant que dans un Art aussi pratiqué que celui-ci, on n'ait pas, d'un côté, déterminément

reconnu qu'il renferme tout le fond & tout l'enchaînement de l'Harmonie la plus éxacte, & la plus complette ; & que de l'autre, on ait négligé d'en écarter les difficultez.

Il s'agit donc d'éxaminer d'abord, dans cette Dissertation, quelles sont les Causes, qui, dans l'Accompagnement, retardent l'avancement des Eleves, & embarrassent souvent les Maîtres mêmes ; pour proposer ensuite au Public, dans le Plan d'une Métode nouvelle sur ce sujet, les moyens d'en fixer la Théorie, & d'en faciliter l'éxécution.

Or je trouve que les inconveniens qui rendent l'Accompagnement épineux, viennent de deux sources : Sçavoir :

1°. La maniere de chiffrer les Basses.

2°. Les Regles, & les Métodes qui nous ont été données jusqu'ici.

Je dis, en premier lieu, que les Signes dont on se sert pour chiffrer les Basses, sont non-seulement en trop grand nombre, mais qu'ils sont encore pleins de confusion, d'équivoques, & de contradictions : Il faut le prouver.

Quoi-qu'il n'y ait qu'un seul *Accord consonant*, on l'a cependant toûjours distingué en trois : Sçavoir, en *Accord parfait*, ou *Naturel*, en *Accord* de *Sixte*, & en *Accord* de *Sixte-Quarte*, sans parler d'un Accord de *Sixte doublée*, que quelques-uns en distinguent encore, quoi-qu'il soit toûjours le même : Et pour indiquer à l'Accompagnateur lequel de ces Accords il doit pratiquer ; On s'est toûjours servi de cinq Signes, ou Chiffres différens ; Sçavoir, d'un 8, d'un 5, d'un 3, d'un 6, & d'un $\frac{6}{4}$; outre qu'il est encore décidé que, par tout où il n'y a point de Chiffres, l'*Accord parfait* est supposé.

Quoi-qu'il n'y ait, non plus, qu'un seul *Accord dissonant*, on l'a cependant toûjours distingué en plusieurs ; de sorte qu'à mesure que l'experience en a fait sentir les differentes combinaisons, & les différens rapports relativement à différentes Notes d'une Basse arbitraire, on en a fait autant d'Accords différens ; tellement qu'on le distingue aujourd'hui en vingt-deux ; & l'on a plus de quarante Signes différens pour les indiquer, selon les Colonnes relatives ci-jointes.

Sans m'arrêter à critiquer ici la plûpart des dénominations impropres qui sont attribuées mal-à-propos aux différens Accords, & qui effectivement augmentent le nombre, auquel l'usage a fixé ces Accords ; il suffit de faire remarquer à présent les ambiguitez, & les autres deffauts, qui se rencontrent

dans les Signes qui les indiquent.

Si la *Septiéme*, dite, *Majeure*, se chiffre d'un 7 Diézé ou barré; la *Superflüe* ne se chiffre pas autrement : Or qu'est-ce qui m'avertit dans ce Signe que l'une des *Septiémes* doit être accompagnée de la *Tierce*, & de la *Quinte*, de même que toute *Septieme* naturelle dans le *Ton*; & que l'autre doit être accompagnée, au contraire, de la *Seconde*, de la *Quarte*, & de la *Quinte*? Je dis *Seconde*, & *Quarte*, pour suivre l'usage; car c'est pour lors *Neuviéme*, & *Onziéme* : Il est rare qu'on associe, en ce cas, le 2, le 4, & le 5, au 7, comme on le voit dans la colonne des Chiffres : L'équivoque y est donc manifeste.

Par la même raison, si l'on veut changer une *Quinte* naturellement *fausse*, en une *Quinte juste*; celle, par éxemple, de *Si* à *Fa* dans le *Ton Majeur* d'*Ut*; par quel Signe indique-t'on ce changement? n'est-ce pas en associant un *Diéze* au 5? Mais comment distinguer pour lors cette *Quinte juste* de la *Superflüe*, qu'on ne chiffre pas autrement? ainsi de la *Sixte majeure*, & de la *Superflüe*, de la *Seconde*, dite, *Majeure*, & de la *Superflüe*; ainsi, en un mot, de tout autre intervale susceptible de la même différence.

A ces équivoques se joignent les contradictions suivantes.

Si l'on barre généralement le 2, le 4, & le 6, pour y tenir lieu du *Diéze*; on barre au contraire le 5, pour y tenir lieu du *Bémol*; & si la plûpart barrent le 7, pour y tenir lieu du *Bémol*, d'autres au contraire le barrent, pour y tenir lieu du *Dieze*; tant nos Compositeurs sont peu d'accord sur leur maniere de chiffrér.

Le 6, seul adopté pour indiquer l'*Accord consonant* de *Sixte*, est également employé seul en beaucoup d'endroits, pour indiquer & l'*Accord consonant* de *Sixte-Quarte*, & les *Dissonans* de *Sixte-Quinte*, de *Petite Sixte*, même quelques fois de *Seconde* : Preuve que la science n'est pas toûjours d'accord avec l'Oreille de ceux qui se conduisent de la sorte.

Si l'on ne parle en aucun endroit des Accords de *Septiéme* & *Sixte*, de *Septiéme* & *Seconde*, non plus que de *Sixte mineure* avec la *Tiere majeure*; plusieurs Compositeurs nous avertissent cependant par leursChiffres que ces Accords éxistent : mais sans nous avertir, en même temps, que les deux premiers ne se font que sur des Notes de goût, qui supposent celles qui les précedent, ou qui les suivent, & que dans le dernier la *Tierce majeure* suspend sa marche naturelle, souvent même sans néces-

ſité ; ils nous laiſſent dans l'erreur, & nous obligent, parlà, de donner la torture à notre eſprit, pour trouver des conſtructions d'Accords dont on n'a jamais oüi parler, & auſquelles ne répond aucune des conſtructions connües.

Mais paſſons tous ces deffauts, & voyons ſeulement ce qui réſulte du Chiffre par lui-même.

Quand vous êtes inſtruit de tous les Accords que je viens d'expoſer, & quand vous ſçavez que tel Chiffre indique tel Accord ; vous devez toujours ſous entendre avec l'intervale déſigné par ce Chiffre, deux ou trois autres intervales qui n'y ſont preſque jamais exprimez ; & autant d'Accords, autant de différens intervales à y ſous-entendre : Ici c'eſt la *Tierce*, & la *Quarte* ; là c'eſt la *Tierce*, & la *Quinte* ; là c'eſt la *Seconde*, la *Quarte*, & la *Quinte*, ainſi du reſte : Ici la *Tierce* doit être *Majeure*, là *Mineure* ; ici la *Seconde*, & la *Quarte*, ou bien l'une des deux ſeulement doit être *Superflüe* ; là elle ne le doit point être, même accident quelques fois à la *Quinte*, ainſi du reſte : Or, concevez, je vous prie, juſqu'où s'étend ce détail ? Si, d'un autre côté, tous les intervales ſont déſignez par pluſieurs Chiffres enſemble, on n'en eſt que plus embarraſſé : Plus les objets ſont multipliez, plus il en coute pour les raſſembler dans ſon imagination, & plus l'éxécution en eſt par conſéquent retardée : Mais ce n'eſt encore rien ; il faut pouvoir pratiquer tous ces Accords dans le même moment qu'on en reçoit l'idée par le Chiffre ; il y a, pour cela, un Ordre à obſerver dans les Doigts, & ſur-tout une connoiſſance bien diſtincte à avoir du Clavier : Il faut y reconnoître tous les intervales, tant *juſtes*, *Majeurs*, & *Mineurs*, que *Superflus*, & *Diminuez*, relativement à chaque Touche ; & chacune de ces Touches doit y être connuë ſous deux noms differens ; *Ut*, par éxemple, ſous le nom de *Si Diéze* ; *Mi Bémol*, ſous le nom de *Ré Diéze*, &c. Raſſemblez toutes ces opérations dans votre eſprit, & tâchez de vous imaginer quand eſt-ce qu'elles pourront ſe réünir dans une promte éxécution ? Ne croyez pas, au reſte, que ce ſoit là tout ; il vous manque encore bien des choſes, & bien plus eſſentielles que celles que vous poſſédez déja : Toute votre ſcience eſt encore inutile, ſi vous ne connoiſſez le *Ton*, le moment précis où il change, le nombre des *Diézes*, ou des *Bémols* qu'il contient, pour ſçavoir les employer à propos dans chaque Accord, & quelle doit être la ſucceſſion de ces Accords relativement à celui-ci, ou à celui-là ; bien entendu que tout cela doit encore paſſer dans les

Doigts, de maniere que l'éxécution n'en soit jamais retardée par la réflexion qu'éxigent tant de différentes opérations de l'esprit.

On ne peut donc disconvenir que la maniere dont on chiffre aujourd'hui les Basses, ne soit extrêmement compliquée ; ce qui doit faire excuser ceux qui s'y trompent quelquesfois, non seulement lorsqu'ils éxécutent l'Ouvrage des autres, mais encore lorsqu'ils chiffrent eux-mêmes leurs propres Basses : Aussi les Maîtres, pour guider, s'il étoit possible, l'Accompagnateur dans des routes si obscurément & si confusément désignées, s'efforcent-ils, mais toûjours en vain, de suppléer au deffaut des Chiffres par des regles & des Métodes d'Accompagnement qui, comme je vais le prouver en second lieu, sont plus propres à y répandre les ténebres, que la lumiére.

Que trouve-t on, en effet, dans ces Métodes, si-non un amas prodigieux & confus de Regles pleines d'exceptions, qui même ne sçauroient suffire, à beaucoup prés, à donner une démonstration sensible & complette de la succession des Accords, dont se forment l'enchaînement & le progrés fondamental de l'Harmonie ? Outre que ces Regles ne parlentqu'à l'esprit, & ne sçauroient guider l'Accompagnateur dans ses incertitudes, indépendament du raisonnement & de l'Oreille : Avantage que procure parfaitement la nouvelle Métode que je propose à la suite de ce second Chef, qu'il faut éxaminer.

Je dis que nous n'avons point encore de Métodes qui nous éclairent suffisament sur la succession des Accords, & qui nous mettent en état de l'éxécuter promtement : & sans hésiter, je m'en tiens à la discussion des Ouvrages que nous avons de M. Delaire sur ce sujet ; attendu que de tous les Auteurs qui ont entrepris de nous donner des Régles d'Accompagnement, il n'y en a point qui semble mériter plus d'égard que celui-ci.

M. Delaire, dans son Traité d'Accompagnement gravé en 1700. détermine la succession des Accords sur celle de la Basse : Idée tres-bien conçûë, & à laquelle il ne manque que ce qui auroit pû la rendre digne d'attention.

Cet Auteur, en déterminant ainsi la succession des Accords sur celle de la Basse, ne dit point en quel *Ton* est cette Basse, ni par consequent quel rang y occupent les Notes qu'il y donne pour régle : De sorte que, outre le détail immense où il descend, outre les exceptions qui y fourmillent, il ne dit rien de positif sur quoi l'on puisse tabler ; & avec cela, il n'y a pas une

régle de ſucceſſion, où il n'oublie une bonne partie de ce qui doit y entrer. Par éxemple : *Quand la Baſſe monte d'un Sémiton*, dit-il pag. 33. *& que l'on ne fait pas la Sexte ſur la ſeconde Note, on fait la Tierce & la Sexte mineures ſur la premiere Note, & l'on paſſe la fauſſe Quinte ſur la derniere partie de ladite Note ; ou l'on fait le tout enſemble, quand la Note qui fait fauſſe Quinte a été ſonnée ſur la précédente, ou ſi le mouvement eſt leger. Lorſqu'on fait la Sexte ſur la ſeconde Note, il faut faire la Sexte majeure ſur la premiere ; pourvû que la ſeconde Note ne gagne point une Cadence, car pour lors il faudroit faire la Sexte mineure ſur la premiere. On ne laiſſe pas de faire la Sexte ſur la premiere Note dudit intervale, quoi-que la ſeconde Note ne porte pas.* Voyez les autres Articles, vous en trouverez qui ſouffrent encore plus d'exceptions, ſans que pour cela, elles y ſoient toutes ſpécifiées.

Examinons d'abord le fruit qu'on peut tirer de cet article, avant que de voir ce qui y manque.

Déja l'Accord de la premiere Note n'eſt déterminé, qu'au cas que celui de la deuxiéme ſoit connu : Or rien ne le fait connoître dans les régles données : & quels détours ne faut-il pas prendre, d'ailleurs, pour juger de l'Accord de cette premiere Note ? Il faut ſçavoir d'abord ſi la deuxiéme porte la *Sixte*, ou non ; mais quel eſt l'autre Accord, au lieu de la *Sixte* ? Il faut prévoir ſi la deuxiéme ne gagne point une *Cadence*, ou ſi elle porte Harmonie ; comment cela ſe devine-t-il ? il faut enfin remarquer ſi la Note qui doit faire la *Fauſſe Quinte* a ſervi auparavant, il faut avoir égard à la difference des mouvemens : mais ſi je ne connois pas le *Ton*, ni le rang qu'y occupent les Notes dans la marche preſcrite, quel fruit tirerai-je de cette régle ?

Dans le *Ton Majeur*, par éxemple, c'eſt le troiſiéme & le ſeptiéme degrez qui montent d'un *Demi-ton*, ou *Sémi-ton* ; l'un, ſous le nom de *Médiante*, y portant pour lors la *Sixte mineure*, ſans que la *Fauſſe Quinte* puiſſe jamais y être jointe ; & l'autre, ſous le nom de *Note ſenſible*, y portant pour lors la *Sixte mineure* & la *Fauſſe Quinte*, ſans être obligé de remarquer ſi celle-ci a ſervi auparavant, ou non.

Dans le *Ton Mineur*, c'eſt toûjours le ſeptiéme degré qui monte d'un *Demi-ton*, & qui y porte l'Accord qui vient de lui être aſſigné ; mais ce n'eſt plus le troiſiéme, c'eſt au contraire le deuxiéme & le cinquiéme qui y montent de même ; l'un de ces deux derniers, ſous le nom de *Suſinale*, ou *Sutonique*, y portant ou

l'*Accord* de *Septiéme*, ou l'*Accord* de *Petite Sixte*; & l'autre, sous le nom de *Dominante*, y portant ou l'*Accord* de *Septiéme*, ou celui de *Sixte-Quarte*; le tout au gré du Compositeur; sans qu'il soit difficile d'en juger, quand on sçait une fois en quoi consiste la succession de l'Harmonie, & où tend sa fin.

D'un autre côté, si le *Ton* change, le premier, le troisiéme, le quatriéme, le cinquiéme, le sixiéme & le septiéme degrez peuvent monter chacun d'un *Demi-ton*, aprés avoir porté des Accords differens de ceux qui viennent d'être énoncez; le premier, par éxemple, sous le nom de *Finale*, ou *Tonique*, montera d'un *Demi-ton* aprés avoir porté l'*Accord parfait*; le troisiéme, sous le nom de *Médiante d'un Ton Mineur*, montera d'un *Demi-ton*, aprés avoir porté la *Sixte majeure*; le quatriéme, sous le nom de *Sous Dominante*, montera d'un *Demi-ton*, après avoir porté ou l'Accord de *Sixte-Quinte*, ou celui de *Neuviéme*; le cinquiéme, sous le nom de *Dominante*, montera d'un *Demi-ton*, après avoir porté ou *l'Accord* de *Septiéme*, ou celui de *Quarte*; le sixiéme, sous le nom de *Sudominante* d'un *Ton Mineur*, montera d'un *Demi-ton*, après avoir porté *l'Accord* de *septiéme*; & le septiéme enfin, sous le nom de *Sou-Tonique* d'un *Ton Mineur*, montera d'un *Demi-ton*, après avoir porté *l'Accord parfait*; étant à remarquer, cependant, que pour lors ce septiéme degré n'est plus tel, & qu'il devient *Tonique* par l'accident du *Chromatique*; accident qui peut même fournir d'autres Accords que ceux que je viens d'appliquer à tous les degrez précédens dans le cas present.

Que d'exceptions à ce seul Article de M. Delaire: mais ne croyons pas que quand le tout y seroit aussi-bien spécifié qu'il le pourroit être, il en résultât des instructions suffisantes pour bien Accompagner: penser au *Ton*, au rang qu'y occupent les Notes de la Basse, & à leurs Accords arbitraires, fondez sur ceux qui viennent à leur suite, & que souvent on ne connoît pas; voilà trop d'opérations à la fois: Que font les Doigts pendant ce temps-là?

Nous avons cependant obligation à cet Auteur de ses recherches, on n'avoit pas encore été si avant jusqu'à lui, & l'on n'a pû qu'en profiter; aussi la *Regle de l'Octave*, Regle presque généralement reçûë, Regle qu'il a enfin adoptée, en l'insérant dans son Traité il y a sept ou huit ans, n'a-t-elle pris racine en France qu'après l'Edition de ce Traité? M. Campion est le premier qui en ait favorisé le Public; d'autres ont ensuite encheri sur lui, & cela jusqu'à mon Traité de l'Harmonie, où j'ai tâché de préparer les

Curieux ſur mes nouvelles idées, que je n'oſai pour lors dévelop-per entierement, à cauſe de la néceſſité où je me voyois réduit d'abolir les ſignes en uſage, pour leur en ſubſtituer de plus lumineux. Aſſûré que l'expérience faiſoit plus d'impreſſion ſur les eſprits en général, que tous les principes les mieux fondez, j'ai crû devoir commencer par là. Pluſieurs peuvent rendre compte aujourd'hui, & par leur raiſonnement, & par leur pratique, du fruit qu'on doit attendre de ma nouvelle Métode dans l'Accompagnement, dans la Compoſition, & dans le Prélude; ce qui ne peut qu'ajoûter beaucoup aux véritez qu'on y découvrira.

Quoique M. Delaire ne ſoit point Auteur de la *Regle de l'Octave*, il ſuffit qu'elle ſe trouve dans ſes Ouvrages, pour qu'on s'apperçoive que j'ai eû deſſein de l'embraſſer dans la diſcuſſion à laquelle je m'en ſuis tenu : ainſi paſſons à l'éxamen de cette derniere Regle.

C'eſt effectivement dans cette *Regle de l'Octave* que les Accords ſont déterminez relativement au rang qu'occupent les Notes de la Baſſe dans un *Ton* donné: mais outre que ces Accords n'y ſont généralement déterminez que dans un ordre *Diatonique*, attendu qu'il y a d'autres ordres ſur leſquels cette Regle garde preſque par tout le ſilence, ſçavoir, le *Conſonant*, le *Chromatique*, & l'*Enharmonique*; c'eſt que tous les Accords poſſibles dans cet ordre *Diatonique* n'y ſont pas ſpécifiez; c'eſt en un mot, que quand rien n'y manqueroit de ce côté-là, le principal y manque; ſçavoir, le moyen de reconnoître le *Ton*, ſur tout le moment précis où il change, & cela dans une promtitude proportionnée à celle qu'éxige l'éxécution : car que ſert de ſçavoir qu'il faut faire tel Accord ſur tel degré du *Ton*, ſi ce *Ton* peut n'être pas toûjours connu? D'ailleurs, que d'Opérations cette Regle n'éxige-t'elle pas, & comment peut-on y ſuffire? Quoi, à chaque Note, à chaque Accord, il faudra s'aſſurer du *Ton*, du rang qu'y occupe cette Note, & de l'Accord qu'elle doit porter? Que feront les Doigts pendant ce temps-là, je le répete encore; n'ont-ils pas, de leur côté, leurs opérations à faire? à peine eſt-on arrivé à un Accord qu'un autre ſe préſente; le moment où l'on y voudroit penſer, eſt juſtement celui où il faut l'éxécuter: Ne croyez pas que ſi l'on y rencontre juſte quelques-fois, ou par le ſecours de l'Oreille, ou par celui de la Partition, ou par la facilité qu'on a de lire dans un inſtant une ligne de Muſique, ou par certaines Regles le plus ſouvent équivoques, cela ſoit un moyen infaillible de ne s'y tromper jamais; j'en prends à témoins

moins les plus habiles : ſçavoir ce qu'il faut faire, & l'éxécuter dans un certain moment donné, où l'on n'a pas le tems d'y réfléchir, ce ſont deux choſes bien différentes.

Si vous attendez, pour bien Accompagner, que votre Oreille ſoit abſolument formée ; que vous ſçachiez lire la Muſique très-rapidement ; que vous puiſſiez jetter les yeux ſur pluſieurs parties à la fois, pour juger par la Partition de l'Accord que vous avez à pratiquer, ſans que cela donne la moindre atteinte à la promtitude neceſſaire de l'éxécution, & que vous ſoyez en état de ne point confondre les différentes regles applicables à tous les différens cas qui ſe préſentent d'un moment à l'autre ; j'admire votre patience : le tems, & l'application peuvent beaucoup, à la vérité : Mais êtes-vous bien réſigné à travailler aſſiduëment pendant dix ou douze années, comme ont été obligez de le faire juſqu'ici tous ceux qui réüſſiſſent en peu dans l'Art dont il s'agit ?

Tous ces moyens que je viens d'alléguer ne ſont pas, d'ailleurs, ſuffiſans pour bien Accompagner : ſans une habitude contractée par les Doigts ; habitude néceſſairement fondée ſur la conſtruction & ſur la ſucceſſion obligée de la plus parfaite Harmonie ; toute votre ſcience, tous vos talens ſont ſuperflus : A quoi ſervent donc des regles qui, loin de procurer ces habitudes, en arrêtent à tout moment le cours ? C'eſt aux Doigts, & à l'Oreille qu'il faut parler ici ; & ce dont on y occupe l'eſprit, doit être de telle trempe, qu'il puiſſe inſenſiblement ſe communiquer à ces principaux agens ; de maniere que la conception, le jugement, le ſentiment, & l'éxécution ne faſſent plus qu'un tout indépendant, en apparence, l'un de l'autre.

Les Maîtres les plus zélez à bien remplir leur devoir, ſentant mieux que qui que ce ſoit le deffaut de leurs régles, enſeignent ordinairement de quelles conſonances ſe *Préparent*, & ſe *Sauvent*, c'eſt-à-dire, ſont précédées & ſuivies toutes les Diſſonances : Prodigieux détail, dont celui de ces Diſſonances fait aſſez appercevoir : D'autres enſeignent totalement la Compoſition, ou conſeillent de l'apprendre avant l'Accompagnement ; comme ſi cet Accompagnement n'étoit pas la Compoſition même, aux talens près, qu'il faut joindre à l'un pour faire uſage de l'autre ; encore n'acquiert-on promtement la ſenſibilité de l'Oreille à l'Harmonie, principal de tous les talens pour la Compoſition, que par le ſecours de l'Accompagnement : Preuve que cet Art doit être le premier en datte, pour qui veut devenir

Musicien. Souvent celui qui croit voir le mieux, est le plus aveuglé, dès qu'il s'en tient à l'usage, sans examiner s'il est bien ou mal fondé.

Remarquons bien, au reste, que toutes ces Régles qu'on enseigne, soit sur la marche de la Basse, soit sur celle de l'*Octave* d'un *Ton* donné, soit sur la maniere de *Préparer* & de *Sauver* les Dissonances, soit sur la Composition en général, ne concourent qu'à faire connoître la succession d'un seul Accord à un autre: De sorte qu'à chaque Accord, toûjours nouvel objet, toûjours nouveau sujet de réfléxion; car même détail de tous côtez: Or quelle confusion pour l'esprit; quand est-ce qu'on peut s'assûrer d'y voir regner l'ordre? quand est-ce que cet ordre passera dans les Doigts?

Lorsque l'Oreille attend tout de l'éxécution pour se former à l'Harmonie, on tient cette éxécution en arrêt, les Doigts n'y marchent pendant long-tems qu'a tâton, & n'y font pas un pas sans l'ordre du jugement: cependant toutes les fonctions de l'esprit sont autant d'obstacles à celles de nos sens; fixez les yeux sur un objet, & pensez à un autre, vous ne pouvez pour lors vous rendre compte de ce qu'ils apperçoivent: Rêvez pendant qu'on vous parle, vous entendez les mots, sans en distinguer le sens: Par la même raison, pensez au *Ton*, au rang qu'y occupe une Note de la Basse, à l'Accord que cette Note doit porter, à la Construction de cet Accord, à ce qui doit le précéder & le suivre, & à la maniere de l'éxécuter; ne pensez même qu'à l'une de ces choses, vos Doigts sont retenus, & votre Oreille n'en sent plus l'effet de maniere à pouvoir vous en rendre compte: cela ne souffre aucune difficulté; & ce n'est que lorsque la machine marche comme d'elle-même, lorsque nos sens ne sont distraits par aucune opération de l'esprit, que nous sommes en état de nous rendre compte des impressions qu'ils reçoivent: vérité qui se reconnoît principalement, lorsqu'il s'agit de joindre la Mesure à un Air; cette Mesure vous est naturelle, vous pouvez l'éprouver indépendament de l'Air; mais l'attention que vous êtes obligez de donner à la Musique, vous en distrait; sur quoi vous attribuez souvent à votre Oreille un deffaut qui ne vient que de ce qui vous distrait de ses Fonctions naturelles.

Nous faisons pratiquer, direz-vous, tout ce que nous enseignons, jusqu'à ce que les Doigts en soient, pour ainsi dire, les maîtres? mais remarquez-vous bien que si, de tout ce que vous faites pratiquer, la *Régle de l'Octave* est celle où il y a le plus

d'ordre, & où l'Oreille puiſſe mieux trouver ſon compte, cette Régle eſt cependant trompeuſe ; qu'elle accoûtume l'Oreille à des routes qui ne ſont point générales, & qu'elle accoûtume même les Doigts à n'en pouvoir ſuivre d'autres, ſans le ſecours de la réfléxion ? tous ceux qui ſortent de vos mains me ſeront témoins qu'ils ſont plus en habitude de faire la *Petite Sixte* ſur le deuxiéme degré du *Ton*, que pas un autre Accord ; cependant on y peut faire auſſi l'Accord de *Septiéme*, ou celui de *Neuviéme* & *Quarte* ; chacun de ces Accords ayant ſa ſucceſſion particuliere, & le tout devant être également familier aux Doigts & à l'Oreille ; ainſi des autres degrez du *Ton*, à chacun deſquels vous n'appliquez qu'un Accord par prédilection, lorſqu'il peut s'y en trouver un ou deux autres, qui doivent être également familiers : Il n'y a point ici d'excuſe recevable ; parce que tout ce qui doit être également familier, doit être préſenté dans le même tems, & avec la même ſimplicité, dès que cela ſe peut ; ſans y mettre de la différence, qui entraîne avec elle la réfléxion, & qui par conſéquent eſt capable de faire manquer le moment précis de l'éxécution.

Quand même votre but ſeroit de rendre le tout également familier aux Doigts & à l'Oreille, vous tombez dans un nouvel inconvenient, qui doit néceſſairement en retarder l'effet. Vous retranchez de preſque tous les Accords Diſſonans un ſon, une Note, qui les différentie, & pour l'eſprit, & pour les Doigts, & & pour l'Oreille ; lorſqu'avec cette Note ce n'eſt plus qu'un même Accord : Enfin d'un ſeul Accord vous en faites juſqu'à ſept, les voicy :



ACCORDS:

De Septiéme.	*De Fausse-Quinte.*	*De Petite-Sixte.*	*De Triton.*
Fa	Fa	Fa	Ré
Accords Ré	- - Ré -	- - Si - -	- - Si -
Si	Sol	Sol	Sol
-	-	-	-
-	-	-	-
Basses - - Sol	- - Si - -	- - Ré - -	Fa

De Septiéme superfluë.	*De Neuviéme.*	*De Quinte superfluë.*
Fa	Fa	Fa
Accords - - Ré	- - Ré - -	- - Ré - -
Si	Si	Si
Sol	Sol	Sol
-	-	-
-	-	-
Basses - - - Ut -	- - Mi - -	- - - Mi *Bémol.*

Retranchez la Basse des trois derniers Accords, vous trouverez par tout *Sol Si Ré Fa*; car il ne tient qu'à vous d'employer ces quatre mêmes Notes dans chacun des quatre premiers Accords : Ce n'est donc par tout qu'un même Accord, où la Basse peut toûjours être regardée comme un hors d'œuvre, attendu les suppositions qu'elle y peut souffrir, comme dans les trois derniers : suppositions qui ne changent rien dans la construction de l'Accord pour la Main qui l'éxécute, ni dans sa succession, tant pour ce qui le précéde, que pour ce qui le suit.

Quoique les trois derniers Accords soient en même construction, vous les différentiez cependant par les différens noms que vous leur donnez, relativement aux différentes Notes de la Basse ausquelles ils peuvent être appliquez : l'Accord de la *Septiéme superfluë*, paroit tout différent de celui de la *Neuvieme* à quiconque se guide par vos régles ; il cherche, d'un coté, la *Septiéme*, & son accompagnement ; de l'autre, il cherche la *Neuvieme* & son accompagnement ; enfin ces sept Accords ; qui ne sont qu'un même Accord, sont cependant tous différens pour lui : D'ailleurs vous y mettez encore des exceptions ; tantôt vous donnez les quatre Notes à quelques-uns des quatre premiers Accords, tantôt vous en retranchez dans les trois derniers,

Qui plus eſt, de chacun de ces ſept Accords, vous en faites du moins trois pour les Doigts; tantôt ils s'y arrangent de cette ſorte Fa Ré Si, tantôt de cette ſorte Ré Si Fa, & tantôt de celle-ci Si Fa Ré; car ſi nous prenions l'Accord complet *Sol Si Ré Fa*, nous y trouverions quatre ordres differens, ce que les Organiſtes appellent *Faces*.

Vous me reprocherez, ſans doute, que je ſuis dans le même cas: mais quand vous verrez les moyens dont je me ſers pour rendre toutes les Faces également familiéres, moyens qui ne peuvent influer ſur un Accord dont on retranche quelques Notes, vous ſentirez que ce reproche ne peut tomber ſur ma Métode.

Une preuve que ces différentes Faces d'un même Accord, occupent preſqu'autant que ſi c'étoit des Accords différens, c'eſt qu'il n'y a preſque point d'Accompagnateur, quelque routiné qu'il ſoit, qui n'ait une de ces Faces plus familiere que les autres, ſous les Doigts: d'où l'on en voit qui dérangent à tout moment leurs Mains, & qui par conſéquent n'obſervent pour lors aucune ſucceſſion légitime entre les Conſonances & les Diſſonances; d'autres ſont obligez de faire la Pagode en quittant la vûë de deſſus le livre, pour chercher ſur le Clavier la Face qui leur y eſt la plus familiere; d'autres manquent abſolument l'Accord; d'autres, enfin, plus routinez y ſuppléent par quelques fredons, par un Chant hors d'œuvre, par une roulade, ou par quelque choſe de ſemblable; ſurquoi on les admire le plus ſouvent, lorſqu'ils ſont le plus à condamner.

Ce n'eſt pas le tout, à chaque Face d'un même Accord, la marche des Doigts eſt différente, ſoit pour y arriver, ſoit pour paſſer à un nouvel Accord; deſorte que, ſuppoſé qu'un même Accord puiſſe être ſuivi de cinq Accords différens; comme je l'expoſerai dans le Plan de ma Métode; ces cinq ſucceſſions poſſibles ſe multiplient pour lors juſqu'à ſoixante & quinze, & par la diſtinction d'un Accord en cinq ſeulement; & par les trois Faces dont chacun de ces cinq Accords eſt ſuſceptible; car cinq fois cinq, ſont 25, & trois fois 25. ſont 75.

Comment voulez-vous, pour lors, que l'Oreille s'accoutume promtement aux differentes ſucceſſions de l'Harmonie; lorſqu'au lieu de cinq, vous lui en préſentez 75? ſi elle peut en démêler à la fin le cahos, ce ne ſera toujours que par un ſentiment occulte, qui ne ſe communiquera point à l'eſprit; de ſorte que vous y ſerez toujours embarraſſé dans l'éxécution, du moins quelquesfois: car l'Oreille ſeule ne ſuffit pas pour faire

marcher les Doigts aussi promtement que l'éxécution de l'Accompagnement le demande.

Ce que j'avance à l'égard du sentiment occulte de l'Oreille n'est pas sans preuve : car d'où vient que jusqu'au Traité de l'Harmonie,* on ne sçavoit pas qu'un certain nombre d'Accords pouvoit se réunir en un seul, ni qu'un certain nombre de Successions pouvoit se réünir en une seule ? Comment-est-ce que l'Oreille a pû si long tems nous laisser dans l'erreur ? sans doute que nous y avons toujours pris les choses pour ce qu'on les lui a présentées ?

Voyez Sur ce sujet tous les Traitez de Musique.

Voyez Les Basses chiffrées.

Quel est votre but, quand vous retranchez ainsi une Note des Accords ? quoi, le goût, la crainte de faire deux *Octaves* de suite ? vous préférez donc la fleur au fruit : ne vous abusez pas, cette fleur est passagere, le vent l'emporte, & le fruit avec elle ; au lieu que sa semence est encore dans ce fruit : je m'étendrai davantage sur ce sujet à la fin de la Dissertation.

Si plusieurs se sont rebutez de l'Accompagnement sur les prémieres difficultez qui s'y présentent, combien d'autres, parmi ceux qui Accompagnent aujourd'hui, n'en auroient pas fait autant, si on leur eût laissé entrevoir ce Labirynte impratiquable, dont je ne viens de donner encore qu'une foible teinture ; car je n'ai pas tout dit, comme la suite le confirmera ; & j'y ai même supposé dans la bouche des Maîtres bien des principes essentiels, qui ne sont point dans leurs Ecrits.

Qui pourra désormais s'assûrer de surmonter toutes ces difficultez, à present qu'on les touche au Doigt & à l'Oeil ? Ne croyons pas aussi que nos plus fameux Accompagnateurs tiennent grand compte de leurs Régles dans l'éxécution : je veux bien qu'ils puissent se les rappeller à tête reposée ; mais dans la rapidité de cette éxécution, comment voulez-vous que leur esprit puisse s'occuper en même tems, & du *Ton*, & du nombre des *Diézes* ou *Bémols* qu'il éxige, & du moment précis où il change, & du rang qu'y tient une Note de la Basse, & de l'Accord de cette Note, Accord souvent arbitraire, & de ce qui compose cet Accord, dont l'idée ne vient d'abord que sous sa dénomination particuliere, & de sa succession, & de la maniere de l'éxécuter avec la Basse, & de la lecture de la Musique, & de la précision de la Mesure, & de l'intelligence qu'il faut avoir pour s'unir avec les Concertans ? Examinons-nous bien, avant que de décider ; & nous verrons qu'une Oreille consommée, & secondée d'une routine enracinée dans les Doigts, aussi-bien que de quel-

ques Signes qui nous rappellent ce qui pourroit nous échapper d'ailleurs, est tout le mobile de notre éxécution.

Oüi, l'Oreille & les Doigts font presque tout dans l'Accompagnement, aussi-bien que dans nos fantaisies sur l'Orgue ou sur le Clavecin. Il est vrai que pour former cette Oreille, il faut lui présenter pendant quelque tems les routes par lesquelles elle doit ensuite nous conduire; Que pour les lui présenter, il faut y accoûtumer les Doigts; Que c'est par le jugement que ces routes doivent se communiquer aux Doigts; & que par conséquent il faut d'abord orner l'esprit des régles nécessaires en ce cas: Mais aussi, plus ces régles seront compliquées, plus vous mettrez de tems à acquerir & l'habitude & la sensibilité; peut-être même n'acquererez-vous jamais l'un & l'autre que très foiblement avec des régles trop compliquées; puisque de tous ceux qui apprennent l'Accompagnement, à peine en voit-on la vingtiéme partie paroître sur la Scéne, & à peine la vingtiéme partie de celle-ci Accompagne-t-elle un peu passablement, à la facilité près d'éxécuter la Basse avec précision.

On ne s'informe pas du tems qu'il en a couté à ceux qui passent pour bien Accompagner, lorsque cependant, il leur en a couté, du moins, dix ou douze années d'exercice: on n'éxamine guéres, non plus, s'ils pratiquent généralement bien tous les Accords dans une succession légitime: cela passe la portée du plus grand nombre des Auditeurs?

De la précision dans la Mesure, un peu de hardiesse, en voilà plus qu'il n'en faut pour mériter les suffrages.

Ce n'est pas d'un pareil Accompagnement, dont je prétends vous faire part: il y entre de la routine, il est vrai, & beaucoup même, parce qu'elle y est necessaire; mais aussi, dequel secours n'y est-elle pas, & pour l'esprit, & pour l'Oreille, & pour les Doigts: outre que mon but n'est pas de vous y procurer simplement la facilité d'Accompagner réguliérement; je compte que vous en tirerez, de plus, & la connoissance de l'Harmonie, & les moyens de Préluder, de toucher des Fantaisies sur l'Orgue, & sur le Claveçin; comme l'ont déja éprouvé quelques Particuliers qui ne s'en cachent point.

Il seroit à souhaiter qu'en conséquence des régles en usage, il fut possible d'Accompagner sans Chiffres, c'est-à-dire, que l'on eut un moyen sûr de connoître promtement le *Ton*, & ses accessoirs, sur tout dans le moment précis où il change, aussi-bien que les Accords arbitraires, dont ses différens degrez sont suf-

ceptibles: mais il faut trop d'opérations pour cela.

Si un nouveau *Diéze*, *Bémol*, ou *Béquare* eſt la marque certaine d'un changement de *Ton*, il n'arrive pas toûjours à point nommé; ſouvent il n'eſt-là que pour le goût du Chant, & ſon accident n'y change rien; ſouvent il n'y eſt point du tout, quoique le *Ton* change, & c'eſt pour lors à la marche de la Baſſe qu'il faut avoir recours; on cherche une *Cadence finale*, elle ſe trouve *Rompuë*, ou *Interrompuë*, avant qu'elle arrive effectivement, ou bien encore elle n'arrive point, lorſque cependant le *Ton* change; il faut parcourir une ligne de Muſique pour cela, & quelquesfois en vain, pendant qu'il s'y agit du paſſage d'une Note à une autre, dont la durée n'équivaut quelquesfois que le tems qu'on met à prononcer deux ſyllabes de ſuite; enfin il eſt rare qu'on n'y manque pas l'Accord dans le moment le plus prétieux; moment où le *Ton* change, moment où l'Auditeur doit être affecté de ce changement, parce que c'eſt-là juſtement où l'expreſſion reçoit le plus de force, moment enfin où il eſt de toute néceſſité de prévenir le Chanteur ſur le nouveau *Ton* qu'il va parcourir, pour que moins occupé de ce côté là, il puiſſe ſe livrer tout entier au goût du Chant, à l'expreſſion.

Je ſçais qu'une grande habitude acquiſe dans les Doigts, & ſoûtenuë d'une Oreille conſommée, peut beaucoup en pareil cas, ſur-tout quand on y eſt encore ſecondé de toutes les connoiſſances néceſſaires: mais une ſeule choſe doit toûjours nous y arrêter: Sçavoir, que dès qu'il plaît au Compoſiteur de s'écarter des routes ordinaires, il ne nous eſt pas poſſible de le deviner toûjours à point nommé? D'ailleurs, comme l'Harmonie eſt ſouvent arbitraire dans beaucoup de marches pareilles de la Baſſe, il faut non-ſeulement être au fait de cet arbitraire; mais on eſt forcé, de plus, d'écouter le tour d'Harmonie que le Compoſiteur y aura employé, pour pouvoir s'y conformer enſuite; & lorſque cette Harmonie auroit dû être donnée dans un certain moment précis, on ne peut cependant la donner pour lors qu'après coup.

Il eſt vrai qu'on ne s'expoſe guéres à Accompagner ſans Chiffres, ſans avoir la Partition devant les yeux: mais pour lors, la Partition, ou le Chiffre, c'eſt la même choſe: Voir, d'un coté, une Note qui fait la *Tierce* de la Baſſe, par exemple, & voir, de l'autre, un Chiffre qui la marque, quelle différence y a-t'il? il eſt vrai que le *Ton* ſe reconnoît mieux dans la Partition que dans le Chiffre, ſuppoſé qu'on ſoit inſtruit des Régles qui doivent procurer

curer cette connoissance, & qu'on soit capable d'une grande attention : mais ne pourroit-on pas trouver un moyen d'épargner les soins que cela demande ? Faut-il attendre, pour cela, qu'on soit en état de lire plusieurs parties à la fois, & d'y parcourir dans le moment plusieurs Mesures ? On peut fort bien Accompagner sans tous ces soins ; & pourquoi les éxiger, dès qu'ils ne sont pas absolument necessaires ?

Tous ceux qui veulent sçavoir l'Accompagnement s'y livrent-ils comme à une étude pénible, ou comme à un amusement ? Ne sont-ce pas, la plûpart, de jeunes enfans dissipez & distraits, ennemis de la réfléxion ? Ne fera-t-on rien en leur faveur ? Hé pour quoi semer des épines, quand on peut y substituer des fleurs ?

Si donc les Signes qu'on employe à chiffrer les Basses y causent le plus souvent de l'embarras, si l'on ne peut cependant s'en passer, sans tomber dans d'autres embarras encore plus grands, & si les Métodes & les régles d'Accompagnement qu'on a données jusqu'ici ne peuvent, ni clairement, ni solidement nous guider : Voyons si la nouvelle Métode dont je vais exposer le Plan, ne contiendra pas des Principes qui rendent cet Accompagnement plus simple, plus régulier, & plus facile.

Pour arriver au Plan dont il s'agit, je commencerai par exposer en quoi consistent l'Accompagnement du Clavecin, & les Principes sur lesquels il doit être fondé. PLAN de la nouvelle Métode.

L'Accompagnement du Clavecin consiste à éxécuter sur cet Instrument une Harmonie complette & réguliére.

On y a pour guide une des parties de la Musique, qui est ordinairement la plus basse, d'où on l'appelle *Basse*.

On touche cette Basse de la Main gauche, & l'Harmonie qu'on y joint s'éxécute de la Droite.

La Basse, ou une autre partie de la Musique, ou même des Signes indépendans, en apparence, de cette Musique, peuvent également servir ici de guide : D'où l'on peut y regarder cette Basse comme un hors d'œuvre.

N'a-t'on que le Clavecin pour éxécuter la Basse, y domine-t'elle assez considérablement, & ne la fait-on pas doubler, autant qu'on le peut, par d'autres Instrumens, dont le son étouffe, même, celui du Clavecin ?

S'il ne s'agit que de l'Harmonie dans l'Accompagnement, & si je fournis un moyen de la rendre toûjours complette, &

réguliére, sans le secours de la Basse: Donc cette Basse n'y sera plus qu'un hors d'œuvre: Qu'elle soit pour lors éxécutée par le Clavecin, ou par un autre Instrument, ce sera la même chose: & excepté le cas où l'on n'a point d'autres Instrumens, je ne vois pas qu'il ne soit fort libre de se passer de la Basse dans l'Accompagnement du Clavecin.

Tel se contentera de vouloir prendre connoissance de l'Harmonie dans l'Accompagnement du Clavecin, & pourra se passer de la Basse en ce cas; tel autre seroit bien aise d'être promtement en état d'Accompagner dans un Concert, où il se trouve ordinairement assez d'autres Instrumens que le Clavecin, pour éxécuter la Basse: & si l'on n'avoit qu'une Main, faudroit-il, pour cela, se priver de la satisfaction d'Accompagner, dès qu'on le peut faire d'une seule Main? Enfin c'est toujours un soin que j'épargne dans le besoin; je fais gagner, par ce moïen, plus des trois quarts du tems; car supposé qu'on n'eut jamais mis la Main sur le Clavier, & qu'on ne connut pas une Note de Musique, on pourroit cependant se trouver en état d'Accompagner en moins de six mois, à la seule vûë de mes Signes; cela ne laisse pas que d'avoir son mérite; & certainement je n'en impose point; l'épreuve en a déja été faite; je ne doute pas, même, qu'on ne s'apperçoive de la possibilité de la chose, si l'on veut bien me suivre avec un peu d'attention.

La Basse, je veux dire, celle que dicte le goût du chant, enfin celle qu'on nous présente toujours pour Accompagner, est tellement un hors d'œuvre dans l'Harmonie, qu'il y a plusieurs cas, où elle ne peut s'unir dans son Groupe, & où par conséquent elle n'est admise que par goût, & non par nécessité: voïez en effet, si vous pourrez jamais mêler la Note de la Basse dans les Accords nommez *Neuviéme*, *Neuviéme* & *Quatre*, *Septiéme superfluë*, & *Quinte superfluë*: Voyez en même tems si l'Harmonie n'a pas un cours égal sans cette Basse, comme avec cette Basse: Donc les Notes de Basse, qui portent l'un de ces quatre Accords, ne sont que des Notes de goût, des Notes par *supposition*, des Notes surnuméraires, comme je l'ai dit dans le Traité de l'Harmonie, enfin des Notes hors d'œuvre, sans lesquelles & avec lesquelles l'Harmonie suit également son cours naturel.

Cette Basse est tellement un hors d'œuvre dans l'Harmonie, je le répéte encore, que vous voyez par tout l'Harmonie suivre toûjours une même route, pendant que cette Basse varie à cha-

que instant les siennes : D'où vient par exemple, qu'un seul Accord en fait sept, selon ce qui paroît à la page 12. c'est que vous y variez la Basse ? D'où vient que la même succession d'Harmonie a été multipliée jusqu'ici en plusieurs ; c'est parce qu'on y varie la succession de la Basse : Or cette varieté de la Basse n'est de nulle conséquence dans le fond de l'Harmonie, puisque ce fond n'y change jamais. Faites donc là-dessus ce que vous jugerez à propos : Joignez la Basse aux Accords, rien n'est mieux ; ne l'y joignez pas, quand vous aurez d'autres Instrumens pour l'éxécuter, vous le pouvez toûjours : Suivez en cela votre goût pour le travail : Mais je vous conseille toûjours detout entreprendre, dès que vous en aurez le tems, & le pouvoir.

On n'a pû jusqu'ici se passer de la Basse dans l'Accompagnement du Clavecin, parce qu'on y a toûjours dénué l'Harmonie de quelques-unes de ses parties : Mais il n'en est pas de même dans la Métode que je propose : Voyons les Principes sur lesquels elle doit être fondée.

Principes essentiels de l'Accompagnement.

L'Harmonie se distingue, principalement dans l'Accompagnement, sous le nom d'*Accord*.

S'il n'y a que des Consonances, & des Dissonances dans l'Harmonie, il ne peut donc y avoir que des Accords Cosonans, & Dissonans ; Mais ne nous imaginons pas qu'il y en ait plus d'un de l'une & l'autre espéce. Le premier contient toutes les Consonances, & le dernier toutes les Dissonances. de plus.

Comme il y a des Sons differens du grave à l'aigu dans la Musique, chacun de ces sons peut porter le même Accord, Consonant, ou Dissonant ; & c'est sous cette idée qu'on peut dire qu'il y a plusieurs Accords Consonans & Dissonans.

Chacun de ces deux Accords est fondamentalement divisé par *Tierces* ; le Consonant se compose de trois Notes, comme *Ut*, *Mi*, *Sol*, & le Dissonant d'une de plus, comme *Ut*, *Mi*, *Sol*, *Si*.

On peut changer le Genre des *Tierces* qui composent chacun de ces deux Accords ; mais ce ne seront pas moins des *Tierces majeures* ou *mineures* ; le tout sera également renfermé dans les bornes prescrites : Ainsi je n'avance rien que de vrai : à l'égard des accidens qui arrivent par ce changement, je puis me dispenser d'en faire mention à present.

Quelque distinction que l'on fasse de l'Accord Consonant, on y trouvera toûjours trois Notes qui seront entr'elles, comme, *Ut*, *Mi*, *Sol* ; & quelque distinction que l'on fasse de l'Accord Dissonant, on y trouvera toûjours quatre Notes qui seront entr'elles

comme *Vt*, *Mi*, *Sol*, *Si*; à la *ſuppoſition* près, dont j'ai déja déclaré que tout l'artifice étoit dans la Baſſe; & à la *ſuſpenſion* près, dont j'éclaicirai le miſtére dans la ſuite.

La premiere, & la plus baſſe Note de chacun de ces deux Accords pris dans l'ordre où je les expoſe actuellement, en eſt toûjours la Baſſe fondamentale, comme le l'ai déja prouvé ailleurs.

Comme il s'agit ici d'éxécuter l'Ouvrage des autres, il faut ſe mettre en état d'y reconnoître les routes qu'ils y ont tenuës: ce qui dépend de deux Principes: Sçavoir, de la connoiſſance du *Ton*, & de la maniere de ſe conduire dans ce *Ton*.

La Muſique, comme le Diſcours, a ſes Phraſes, & chaque Phraſe y a ſa Texture particuliére.

Ce qu'on appelle *Ton*, eſt, pour ainſi dire, le Moule du Diſcours Harmonique en général, auſſi-bien que de chaque Phraſe en particulier.

Quand on dit, par éxemple, qu'une Piéce de Muſique eſt en tel *Ton*, cela ſignifie que cette Piéce commence & finit par ce même *Ton*; mais cela ne veut jamais dire que tout le courant de la Piéce ſoit dans ce même *Ton*: On a la liberté d'y changer de *Ton*; & ce changement fait pour lors ſur nous la même impreſſion que celui des Phraſes dans le Diſcours: D'où il ſuit que les différens rapports de *Ton* qu'on y peut employer, ſément encore dans cette impreſſion une différence pareille à celle des différens rapports de ſentimens exprimez dans les Phraſes ſucceſſives.

Le *Ton* eſt une Note donnée, relativement, à laquelle tous les degrez contenus dans l'étenduë de ſon *Octave* doivent avoir une certaine proportion; Telle eſt la proportion obſervée entre les Notes de la Gamme *Vt*, *Re*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La*, *Si*, *Vt*, relativement à *Vt*, qui y eſt la Note donnée, que j'appelle pour cette raiſon, *Tonique*.

Tant que dans les Accords ſucceſſifs, on n'altére d'aucun *Diéze* ni *Bémol*, les Notes contenuës dans l'étenduë de l'*Octave* de la Note donnée pour *Tonique*, le même *Ton* ſubſiſte: Donc c'eſt par un nouveau *Diéze* ou *Bémol*, que le changement de *Ton* s'apperçoit.

Outre ces Signes capables de faire diſcerner que le *Ton* change, les Accords affectez à certains degrez de ce *Ton*, peuvent contribuer encore à la même choſe: Par éxemple, l'Accord Conſonant, connu ſous le nom de *Parfait*, convient à la ſeule *To-*

nique : Ce qui me suffit pour ma Métode ; & ce qui, par conséquent, me dispense d'en dire davantage sur ce sujet.

Connoître le *Ton*, c'est sçavoir où l'on est, d'où l'on vient, & où l'on va : Or, comment Accompagner sans ce secours ? Cependant c'est ce qu'il y a de plus difficile pour l'Accompagnateur ; presque tous y échoüent : c'est pourquoi j'ai jugé à propos de déclarer ce *Ton* par un Signe qui épargne le soin de s'occuper à le chercher : recherche d'autant plus nuisible dans l'éxecution, que pour lors les fonctions des Doigts & des talens sons entiérement suspendües.

A l'égard de la maniere dont on doit se conduire dans le *Ton*, cela regarde la succession des Accords.

S'il n'y a que des Accords Consonans & Dissonans, dans le sens où j'ai expliqué qu'on pouvoit imaginer qu'il y en a plusieurs de l'une & l'autre espece ; toute la succession des Accords ne consiste donc que dans celle des Consonans entr'eux, des Dissonans entr'eux, & de leur entrelacement : rien n'est plus clair, rien n'est plus positif, cela se démontre de soi-même.

Si nous ne connoissons plus d'autres Accords Consonans que le *Parfait*, & si cet Accord ne convient qu'à la seule *Tonique*, Donc la succession des Accords Consonans entr'eux fournira autant de *Toniques* successives, que d'Accords ; & par conséquent autant de *Tons* differens, qui seront distinctement déclarez par leurs Signes : l'habitude de cette succession une fois contractée dans les Doigts, la leur rendra si familiere, que voir le Signe, concevoir, & executer ce qu'il indique, ce ne sera plus qu'une seule opération : ainsi des deux autres successions.

La succession des Accords Dissonans entr'eux se fait généralement dans un même *Ton* ; la Dissonance y lie, pour ainsi dire, le sens Harmonique ; un Accord y fait souhaiter l'autre ; le sens, par ce moyen, n'est pas fini ; & c'est cette succession qui fournit toûjours les Phrases les plus longues en Harmonie.

Si le *Ton* peut changer dans une pareille succession, ce n'est plus que par un nouveau *Diéze* ou *Bémol*, qui vient à y altérer l'une des Notes d'un Accord, sans que l'ordre de cette succession y change pour cela, ni sans qu'il soit plus difficile de trouver sous les Doigts le nouveau *Diéze*, ou *Bémol*, que la Note même à laquelle il est substitué.

Cette deuxiéme succession est d'une simplicité sans égale ; tout y est purement Méchanique, & les Doigts s'en rendent maîtres en peu de jours.

Pour ce qui est de la troisiéme succession, sçavoir, l'entrelassement des Accords Consonans avec les Dissonans, le principe en réside dans les deux *Cadences fondamentales* de l'Harmonie, soit par *Quinte* en descendant, soit par *Quinte* en montant; c'est le fond de ce qu'il y a de meilleur dans la Régle de l'*Octave*: voyez toûjours, en attendant, supposé que vous soyez au fait, s'il y a moyen de faire préceder un *Accord Consonant*, d'aucun autre *Dissonant* que de celui de la *Septiéme*, de la *Dominante*, & de celui de la *Sixte-Quinte*, de la *Soudominante*; excepté dans la *Cadence rompüe*, & dans les *Suspensions*, où je prouverai cependant, qu'il n'y a pas d'exceptions, quant au fond: Pour ce qui est de l'*Accord Dissonant* qui peut suivre le *Consonant*, il est arbitraire; mais il ne l'est plus, dès qu'il doit être suivi, à son tour, du même *Consonant*.

Je me sers toûjours des termes usitez pour les *Accords*, puisque ma Métode n'est pas encore déclarée.

Il régne encore dans cette der-niere succession un ordre, & une marche, dont le Méchanisme passe aussi promtement dans les Doigts, que celui de la succession précédente.

On peut déja voir dans ces trois successions fondamentales, au moins trois différentes textures de Phrases Harmoniques, je dis, au moins, parce que leurs différens entrelassemens en peuvent fournir encore autant qu'il ya de différentes manieres de combiner ces entrelassemens.

Qui plus est, ce qui cause encore la varieté des Phrases, c'est le choix arbitraire qu'on peut faire de l'Accord Dissonant qui doit suivre le Consonant: celui-là, quoique toûjours le même dans le fond, pouvant se rapporter à différentes Notes fondamentales: ce qui n'a jamais été déterminé, & ce que je ne déterminerai qu'après avoir développé ce qui regarde les successions précédentes.

Moyen de connoître le *Ton*, la *Tonique*, & son *Accord*.

Puisqu'il faut nécessairement connoître le *Ton*, puisqu'on ne peut le discerner principalement que par sa *Note Tonique*, & puisqu'il faut en même temps connoître & pratiquer l'Accord de cette *Tonique*; il s'agit de trouver un Signe qui indique le tout si précisément, qu'on n'y soit plus occupé que de ce qui regarde l'éxécution.

Ce Signe sera l'une des Lettres Alphaqetiques qui répondent aux Notes de la Gamme suivante.

GAMME.

G	*Ré*	*Sol*
F	*Ut*	*Fa*
E	*Si*	*Mi*
D	*La*	*Ré*
C	*Sol*	*Ut*
B	*Fa*	*Si*
A	*Mi*	*La*

Ces Lettres *A*, *B*, *C*, *D*, *E*, *F*, *G*, conſervent un ordre trop ſimple entr'elles, pour qu'en ſçachant une fois que *A* ſignifie *A mi la*, ou *la*, on ne ſoit au fait de tout le reſte : D'ailleurs, nous avons tous été inſtruits de cette Gamme; on ne connoît les Touches du Clavecin en Allemagne & en Angleterre, que par ces ſeules Lettres *A*, *B*, *C*, &c. en Eſpagne & en Italie on dit *C*, *Sol*, *Fa*, *Ut*, au lieu de *C*, *Sol*, *Ut*; *Ut* y eſt même appellé *Do*, en particulier, & la ſuite de la Gamme s'y exprime de cette façon, *Do*, *Ré*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *Ré*, *Mi*, *Fa*; au lieu que par tout, les lettres *A*, *B*, *C*, *&c.* fourniſſent la même idée, & préſentent le même objet : Donc, pour rendre la Métode générale, je penſe qu'on ne peut mieux faire que d'employer l'une de ces Lettres pour Signe, & du *Ton*, & de la *Tonique*, & de ſon Accord : *C*, indique par éxemple qu'on eſt dans le *Ton* d'*Ut*, que *Ut* en eſt la *Tonique*, & qu'il en faut faire l'*Accord parfait*; cette Lettre n'occupant, d'ailleurs, pas plus de place qu'un Chiffre.

Pour qu'on ne puiſſe jamais s'écarter de l'idée du *Ton*, j'appellerai dans la ſuite *Accord de la Tonique*, tout Accord Conſonant : Ce qui eſt très-juſte d'ailleurs, par la raiſon que cet Accord ne convient qu'à la ſeule *Tonique*, comme je l'ai déja dit.

Tous les Accords conſonans ſont compris dans celui de la *Tonique*.

Dans cet *Accord de la Tonique*, & dans ſon Signe ſeront confondus & l'*Accord parfait*, & l'*Accord de Sixte*, & celui de *Sixte-Quarte*; nous ne nous y embarraſſerons plus de ces diſtinctions frivoles; quelque Note qu'il y ait dans la Baſſe, la Lettre qui ſera au-deſſus ou au-deſſous, indiquera toûjours l'*Accord de la Tonique* dont elle ſera le Signe; qui plus eſt, ſi par diſtraction cette Note de la Baſſe vous échappoit, touchez la *Tonique* indiquée par ſon Signe, l'Harmonie ſera toûjours bonne; & c'eſt-là le principal.

Moyens de connoître les *Diézes* ou les *Bémols* qui entrent dans un *Ton*.

En touchant l'*Accord de la Tonique*, vous connoîtrez combien il entre de *Diézes*, ou de *Bémols* dans le courant du *Ton*, c'eſt-à-dire, ceux que vous devrez employer dans tous les Accords contenus depuis un Signe du *Ton* juſqu'à l'autre : ſuppoſé que vous ſçachiez ce qui ſuit.

Il y a deux *Gammes* particuliéres, celle des *Diézes* qui va par *Quintes* en montant, & qui commence par *Fa*, & celle des *Bémols* qui va par *Quintes* en deſcendant, ou par *Quartes* en

montant, & qui commence par *Si*; Or si vous sçavez ces deux *Gammes*, si vous conçevez l'ordre que les *Diézes* & les *Bémols* y observent, qu'il ne peut s'en trouver un, que tous ceux d'auparavant n'y soient sous entendus, depuis celui par où commence la *Gamme*, du moins dans le cas présent; vous n'avez qu'à toucher pour lors l'*Accord d'une Tonique*, comme par éxemple, *Mi*, *Sol Diéze* & *Si*, & vous jugerez par *Sol Diéze*, qu'il doit se trouver dans tout le courant du *Ton* les *Diézes* de *Fa*, de *Ut*, & de *Sol*; si avec cela, je vous avertis qu'il doit s'y en trouver un de plus; donc celui là de plus sera justement celui qui suit immédiatement *Sol* dans la *Gamme*; donc il y aura dans le *Ton* donné, les *Diézes* de *Fa*, de *Ut*, de *Sol*, & de *Ré*; ainsi du reste; ainsi des *Bémols*, en y faisant les mêmes observations.

Quand *Fa* est privé du *Diéze* il est censé *Bémol*, & quand *Si* est privé du *Bemol*, il est censé *Diéze*: Or par la Régle qui vous dit qu'il en faut un de plus, *Fa* dans l'*Accord d'une Tonique* éxigera *Si Bémol* dans le courant du *Ton*, & *Si* dans l'*Accord d'une Tonique* éxigera de son côté, *Fa Diéze* dans le courant du *Ton*.

Si l'on se répresente toûjours le nombre des *Diézes*, ou des *Bémols*, qui entrent dans le *Ton* dont on fera l'Accord, on n'aura pas acquis la pratique des Régles nécessaires, qu'on sera en état de se rappeller ce nombre, en même temps que le Signe du *Ton* paroîtra.

Ce moyen de reconnoître le nombre des *Diézes*, ou des *Bémols* qui entre dans un *Ton*, tout facile qu'il est, peut encore être éclairci d'avantage par d'autres moyens qui ne peuvent guéres être sensibles que de vive voix; parce qu'il faut sçavoir s'y accommoder pour lors à l'intelligence de ceux à qui on a affaire.

Que d'erreurs on trouve dans la Musique, sur ce nombre des *Diézes* ou des *Bémols* mal observé à côté de la Clef, où l'on en doit prendre l'intelligence; Que d'Accords susceptibles de ces Signes oubliez, où même la faute n'est réparée par aucun Signe particulier; Dans combien d'erreurs les Commençans ne tombent-ils pas, en conséquence de celles-là; Et combien ne leur faut-il pas de temps pour y survenir? Car la plûpart n'ont que l'Oreille, ou la facilité de lire la Partition pour s'en garantir.

Moyens de trouver l'Accord de la *Tonique* sur le Clavier.

Voyons à présent comment se trouve l'*Accord de la Tonique* sur le Clavier.

J'exclus d'abord le *Pouce* de tous les Accords; j'en dirai la raison

son à la fin de la Dissertation.

Je me sers ici des Chiffres 2, 3, 4, & 5, pour indiquer les Doigts dont il faut se servir, en appliquant le 5 au petit Doigt, & les autres Chiffres à proportion.

Nous sçavons déja que l'*Accord de la Tonique* se compose de trois Notes à la *Tierce* l'une de l'autre, dont la plus basse, que j'ai dit être la fondamentale, est en même temps la *Tonique*, l'autre sa *Tierce*, & l'autre sa *Quinte* : Cet Accord a trois faces sur le Clavier ; & c'est le seul dont je n'ai pû rendre toutes les faces comme presqu'égales : cependant le moyen dont je me sers pour le faire trouver sous les Doigts, & le soin que je prends à le faire rencontrer dans toutes les regles de succession, rendront bien-tôt ses différentes faces également familieres.

Le premier principe qu'il faille d'abord se représenter, c'est que tout est *Tierce* dans les Accords, après quoi l'on passe aux exceptions suivantes.

Quand vous avez un Doigt au-dessous de celui qui touche la *Tonique*, placez-le à la *Quarte* au-dessous, & laissez-en tomber un autre à la *Tierce* de son voisin, de quelque côté qu'il se trouve : sinon, arrangez trois Doigts par *Tierces*, quand la *Tonique* est sous le plus bas de tous, c'est-à-dire sous le 2.

Le haut & le bas, le dessus & le dessous se prennent ici, conformément à l'ordre des Touches du Clavecin, où le haut est du côté Droit, & le bas du côté Gauche.

Le 4. doit toûjours se trouver au milieu ; excepté quand le 5. touche la *Tonique*.

Dans cet ordre connu, on ne peut méconnoître de quel Doigt on touche la *Tonique* ; car elle est toûjours sous le Doigt qui n'a point de *Tierce* immédiatement au-dessous de lui.

Connoître de quel Doigt on touche la *Tonique*, sa *Tierce* & sa *Quinte*, sans porter la vûë sur le Clavier.

Cette connoissance qui peut s'acquérir au moment même qu'on nous la développe, est d'une nécessité absoluë, pour trouver tous les Accords possibles à la suite les uns des autres, sans être obligé de porter la vûë sur le Clavier.

La *Tonique* ne peut être connüe, sans que sa *Tierce* & sa *Quinte* ne le soient : la *Tierce* est sous le Doigt voisin, au-dessus de celui qui touche la *Tonique*, sinon elle est sous le plus bas des Doigts, quand le 5. touche la *Tonique* ; & la *Quinte* est la plus haute Note des *Tierces*, sinon elle est sous le Doigt qui se trouve à la *Quarte* au-dessous de celui qui touche la *Tonique*.

Toutes ces petites remarques se familiarisent tellement à force de les faire, que bien-tôt il semble qu'elles ayent passé dans les

Doigts ; ils n'y ſont bien-tôt plus conduits que comme par inſtinct, & l'on eſt tout étonné de les ſentir s'arranger & marcher pour lors comme ils le doivent, ſans qu'il ſemble que la réfléxion s'en mêle : le Signe apperçu, les Doigts s'arrangent & marchent ; c'eſt à quoi ſe réduit l'opération, quand on a ſçu ſe conduire par les voyes qui en facilitent l'accompliſſement.

Succeſſion des Accords Conſonans.

Le paſſage d'un Accord Conſonant à un autre a pour fondement une marche par *Quintes* ou par *Tierces* ; ce qu'indiquent très préciſément les Lettres qui ſe trouvent pour lors à la ſuite les unes des autres ; dans *C*, *G*, *D*, par éxemple, vous voyez une marche par *Quintes* en montant ; dans *G*, *C*, *F*, vous en voyez une par *Quintes* en deſcendant ; dans *C*, *E*, *G*, vous en voyez une autre par *Tierces* en montant ; & dans *C*, *A*, *F*, vous en voyez une pareille en deſcendant : ce que les Notes de la Baſſe ne vous préſenteront jamais que par accident ; attendu que la *Tierce* & la *Quinte* de la *Tonique* peuvent également porter l'Accord de cette *Tonique*.

La *Tonique* & ſa *Quinte* ſont les principaux objets de cette marche ; pourvû qu'on ſe repréſente bien que les Doigts y paſſent toûjours d'une Note ou d'une Touche à ſa voiſine : Régle qui eſt générale dans toutes les ſucceſſions d'Accords.

Si les Signes vont par *Quintes* en montant, conſervez la *Quinte* de l'Accord qui eſt ſous les Doigts, & faites deſcendre les deux autres ; s'ils vont au contraire par *Quintes* en deſcendant, conſervez la *Tonique* de l'Accord qui eſt ſous les Doigts, & faites monter les deux autres.

D'un côté la *Quinte* conſervée devient *Tonique* ; & de l'autre la *Tonique* conſervée devient *Quinte*.

Si les Signes vont par *Tierces* en montant, faites deſcendre la ſeule *Tonique* ; & s'ils vont au contraire par *Tierces* en deſcendant, faites monter la ſeule *Quinte*.

D'un côté la *Tonique* paſſe à la *Quinte*, & de l'autre la *Quinte* paſſe à la *Tonique*.

Remarquez bien qu'il y a toûjours ici mouvement contraire entre la ſucceſſion des Accords, & celle de la Baſſe fondamentale indiquée par les Signes ; & concluez de-là que mal à propos on a prétendu pouvoir appliquer cette Régle à la marche d'une Baſſe arbitraire ; puiſque ſi deux Notes, par éxemple, y deſcendent de *Quarte*, au lieu d'y monter de *Quinte*, ce qui eſt la même choſe, quant au fonds, le mouvement des Accords ne ſera plus contraire à celui de cette Baſſe : ainſi de mille autres cas où cette même Baſſe peut varier ſes routes, pendant que celles des

Signes, & des Accords en conséquence ne varieront jamais.

Cette seule observation doit nous convaincre du peu de fondement qu'il y a dans les Régles qu'on nous a données jusqu'ici de l'Accompagnement ; puisque l'une des principales y roule sur le mouvement contraire entre les Accords & la Basse ; lorsque cela ne peut être appliqué qu'au fond de l'Harmonie, dont la marche est à tout moment contrariée par celle d'une Basse arbitraire.

Au reste il ne faut s'attacher ici qu'aux marches par *Tierces* ; celles de *Quintes* étant toujours susceptibles d'une Dissonance qui en facilite extrêmement la pratique, en conséquence des Régles suivantes.

Or, qu'y a-t'il de plus facile à observer que la Régle prescrite dans une marche par *Tierces*, dont les Signes *A*, *C*, ou *C*, *A*, présentent si clairement l'idée ? encore peut on passer légerement sur cette derniere succession, parce qu'elle se trouve répétée dans la troisiéme Régle fondamentale.

Si le hasard fait naître des *Toniques* successives en degrez conjoints, comme *A*, *B*, *C*, ou *C*, *B*, *A* ; faites monter, ou descendre d'une Touche chaque Doigt de chaque Accord, selon que les Lettres marchent en montant ou en descendant : ce mouvement des Accords n'est plus contraire à celui des *Toniques* ; mais il l'est ordinairement à celui de la Basse arbitraire, où l'on n'a garde d'employer ainsi les *Toniques* à la suite les unes des autres : Si cependant cela se rencontroit, soit dans des *Toniques* mêmes, soit dans leurs *Tierces*, vous n'en suivriez pas moins l'ordre dicté par les Lettres ou Signes ; le mouvement contraire seroit fort mal imaginé en ce cas : Ce qui peut se pratiquer à tête reposée dans des tournures d'Harmonie qu'on se rend familieres à force de les rebatre, & dans de certaines faces des Accords, n'est pas toûjours du ressort de l'impromptu : Ce n'est pas ici où le difficile possible doit être éxigé ; le plus simple, quand il est bon, est tout ce qu'on y doit souhaiter.

On me permettra ces Remarques, parce que je dois justifier ce que je propose.

Succession des Accords Dissonans.

Sçachant que tous les Accords sont fondamentalement par *Tierces*, & que les Dissonans contiennent généralement quatre Notes différentes ; placez quatre Doigts, sans le *Pouce*, sur le Clavier, chacun à une *Tierce* l'un de l'autre ; ou bien placez-en deux, n'importe lesquels, sur deux Touches contigües, & les autres chacun à la Tierce de son voisin, vous aurez tous les Ac-

cords Dissonans possibles : n'y cherchez point à present d'exceptions, j'aurai soin de vous en avertir, & d'y apporter le reméde nécessaire.

Comme il doit être censé que les Doigts se placent généralement à la *Tierce* les uns des autres, j'appellerai *les deux Doigts joints*, ceux qui devront se trouver sur deux Touches contigües.

Ce moyen de pratiquer l'Accord Dissonant dans toutes ses faces est si simple, qu'on peut dire que de cette sorte il n'a qu'une face : car tous les Doigts par *Tierces*, ou deux joints, & les autres par *Tierces*, cela n'y apporte guéres de difference : mais sa succession, & la maniere de le trouver après l'*Accord d'une Tonique*, feront encore mieux sentir ce qui en est.

Les Doigts descendent toûjours après un Accord Dissonant, excepté celui qui y touche une Note particuliere qui peut s'y trouver quelques fois : mais loin que cette exception porte coup à la Régle générale, elle engage au contraire à la suivre, & fait connoître de plus où l'on en est, comme nous le verrons bien tôt.

Vos Doigts étant arrangez par *Tierces* sur le Clavier ; dès que vous voudrez en faire passer un sur la Touche voisine de celle qu'il occupera, vous sentirez, supposé que vous ayez la main souple, comme cela se doit, sans qu'il soit nécessaire de le recommander ici, vous sentirez, dis-je, que l'un des extrêmes s'approchera naturellement de son voisin, & cela pour mettre la Main plus à son aise. Or, étant averti qu'il faut faire descendre un Doigt en pareil cas, le 5 par conséquent ira joindre naturellement son voisin. Si je vous donne, de plus, pour Régle générale, en ce cas, que des deux Doigts joints, le plus bas doit descendre ; vous voilà au fait de la marche de ces Doigts ; & dans quelle circonstance, s'il vous plaît ? Justement dans celle qui a causé jusqu'ici le plus d'embarras, & dont on n'a jamais pû surmonter les difficultez, quelque Régle qu'on ait employé pour cela ? En un mot, vous voilà à présent au fait de *Préparer* & de *Sauver* toutes les Dissonances possibles dans la plus grande rigueur. Peut-on avoir laissé échaper un principe si simple ? Qui s'imaginera jamais que c'est pour la premiere fois qu'on le met au jour, & qu'en sa place on avoit substitué des Régles d'un détail immense, où cependant tout ce qu'elles doivent embrasser n'est pas compris à beaucoup près ?

Ce que j'applique aux Doigts, aux Touches du Clavier, peut également s'appliquer aux Notes, indépendament de ces Doigts & de ces Touches : ainsi je parle par tout au Compositeur, auf-

si-bien qu'à l'Accompagnateur. Les routines par lesquelles je conduis dans cette Métode, sont tirées de principes lumineux; On peut y remonter quand on le juge à propos, ou quand on en est capable; revenons à notre marche des Doigts.

Le Doigt qu'il faut faire descendre par tout le premier, est justement celui qui descendroit naturellement seul de lui-même; c'est le 5, s'ils sont tous par *Tierces*, sinon le plus bas des deux joints, selon l'avertissement qui a précedé.

Voulez-vous faire descendre deux Doigts à la fois? ce sera pour lors le premier donné, & son voisin au-dessous, ou s'il n'a point de voisin au-dessous, ce sera avec lui le plus haut de tous, c'est-à-dire le 5; car c'est par tout une loy générale, & il faut bien s'en souvenir, que le Doigt spécifié au-dessous d'un autre qui est déterminé, est le plus haut de tous, quand il n'y en a point au-dessous; de même que le Doigt specifié au-dessus, est le plus bas de tous, quand il n'y en a point au-dessus: cela forme une espece de cercle, où le bas est lié avec le haut; de sorte que ce qui ne se trouve pas d'un côté, se trouve de l'autre.

Voulez-vous faire descendre trois Doigts à la fois? conservez le fondamental sur sa Touche, & faites descendre les trois autres.

Si la *Tonique* est fondamentale, & si on la reconnoît sous les Doigts en ce qu'elle n'a point de *Tierce* immédiatement au-dessous d'elle; il en est de même ici du plus bas des Doigts par *Tierces*, qui n'a point de *Tierce* au-dessous de lui, & du plus haut des deux joints, qui n'a pas, non plus, de *Tierce*, immédiatement au-dessous de lui: ainsi le plus bas des Doigts par *Tierces*, ou le plus haut des deux joints, est toûjours fondamental dans le cas present.

La Régle générale de la succession des Accords Dissonans se tire de la *Cadence* appellée *Parfaite*, où deux Doigts descendent; d'autant que cette succession est la plus générale, & que les autres qui ne sont qu'accidentelles sont bien-tôt familieres, quand celle-cy l'est.

On éxerce pour lors cette succession dans huit ou dix *Tons majeurs* seulement; d'où naît un pareil nombre de *Mineurs*, dont il n'est pas encore nécessaire d'avertir les Commençans.

On avertit seulement ici que chaque *Ton* a sa *Note sensible*, que cette Note est toûjours le *Demi ton* au-dessous de la *Tonique*, & qu'elle est par tout le dernier *Diéze* du *Ton*: d'où, si l'on veut pratiquer par exemple le *Ton* d'*A*, on dit, sa *Note sensible* est De la Note sensible.

G Diéze, ou *Sol Diéze* ; donc il y a dans ce *Ton* les *Diézes* de *F*, de *C*, & de *G*, c'est-à-dire de *Fa*, d'*Ut*, & de *Sol*, ainsi des autres.

A l'égard des *Tons* dont la *Tonique* peut être *Bémol*, cela est différent ; il faut s'y représenter pour lors un *Bémol* de plus que celui de cette *Tonique*, selon la Régle donnée à la page 23.

Ces dernieres Régles ne conviennent qu'aux *Tons majeurs* dont il est seulement question ici ; quoiqu'il y ait un moyen de les appliquer aussi aux *Mineurs* : mais nous en avons déja une générale pour tous les *Tons* ; & cela doit nous suffire.

Quand on veut donc pratiquer une succession d'Accords Dissonans, on s'assûre d'abord du *Ton*, & du nombre des *Diézes* ou *Bémols* qu'il contient, pour les emploier par tout dans les Accords, au lieu des Touches naturelles en même dénomination ; on arrange ensuite quatre Doigts tout au haut du Clavier, soit par *Tierces*, soit en joignant deux Doigts, puis on les fait descendre alternativement de deux en deux, selon l'ordre qui suit.

Les Doigts sont-ils tous par *Tierces*, les deux plus hauts descendent, & pour lors les deux moyens se trouvent joints ; les deux plus bas descendent ensuite ; de sorte que dans cette marche, tontôt ils sont par *Tierces*, tantôt les deux moyens sont joints.

L'un des extrêmes est-il joint, l'autre des extrêmes doit l'être à son tour ; & pour lors, ou les deux extrêmes, ou les deux moyens descendent ensemble.

On continüe cette succession jusqu'au milieu du Clavier, pour la terminer par l'*Accord de la Tonique*, nécessairement précedé de son *Accord sensible*.

De l'Accord sensible.

Qui connoît la *Note sensible*, connoît bien-tôt l'*Accord sensible*, puisque dès que cette *Note sensible* se trouve immédiatement audessus des deux Doigts joints, ou dès qu'elle est touchée du 3, quand tous les Doigts sont par *Tierces*, on peut s'assûrer que c'est là l'*Accord sensible* : ce qu'on est obligé de bien remarquer pendant quelque temps, en s'y souvenant de la Régle qui dit que ce qui ne se trouve pas d'un côté, se trouve de l'autre, page 29.

C'est cette *Note sensible* qui, dans l'*Accord sensible*, dérange quelquefois en son particulier l'ordre de la succession prescrite : mais outre qu'elle ne le dérange que lorsqu'on l'a fait suivre de l'*Accord de la Tonique* ; c'est que cela n'arrive sensiblement que lorsqu'elle est touchée du 5 dans l'*Accord sensible* : & pour ne s'y pas tromper, il faut être prévenu qu'elle doit toûjours monter sur

la *Tonique*, dès qu'il s'agit de finir : ce qui peut aisément se pratiquer, quand on a la main sur le Clavier.

La *Tonique* & la *Note sensible* se prêtent mutuellement du secours ; l'une rappelle l'idée de l'autre, pour peu qu'on y fasse attention.

La Métode fournit des moyens pour faciliter encore d'avantage l'intelligence & la pratique de cette succession.

Tout semble encore obscur jusqu'ici, mais c'est dans la troisiéme Régle fondamentale, c'est dans l'entrelassement des Accords Dissonans avec les Consonans, que la lumiere va commencer à se développer.

De l'entrelassement des Accords Consonans avec les Dissonans.

Vous connoissez déja l'*Accord d'une Tonique* quelconque, du moins je le suppose ; sinon, prenez celui de *C Sol Ut* sur le Clavier, dans cet ordre *Ut*, *Mi*, *Sol* ; considerez-y seulement la *Seconde* d'*Ut*, qui est *Ré*, & sa *Note sensible* qui est *Si* : bien-tôt vous allez être au fait de tout l'entrelassement dont il s'agit.

Si je vous dis de faire l'Accord de la *Seconde* d'*Ut*, d'abord vous joindrez *Ré* à *Ut*, qui est déja sous un de vos Doigts : or si vous vous souvenez pour lors que deux Doigts étant joints, les deux autres doivent se placer à la *Tierce* de leur voisin, & si, en conséquence des Régles précédentes, vous avez déja l'habitude d'arranger vos Doigts par *Tierces* ; d'abord avec la *Seconde* d'*Ut*, vous allez former tout l'Accord complet, que j'appelle *Accord de la Seconde*.

Si je vous dis de reprendre l'Accord de la *Tonique Ut*, & de faire ensuite son *Accord sensible* ; vous devez déja connoître cet *Accord sensible*, par la Régle qui regarde la succession des *Accords Dissonans* ; sinon, vous sçavez, parce que je viens de dire, que la *Note sensible* d'*Ut* est *Si* : or arrangez tous vos Doigts par *Tierces* depuis ce *Si* ; excepté que s'il s'en trouve deux au-dessous, ils doivent être joints, ou bien que s'il n'y en a aucun au-dessous, il faut joindre les deux plus hauts ; Voilà cet *Accord sensible* trouvé.

La *Seconde* d'une *Tonique*, est toûjours un *Ton* au-dessus, & sa *Note sensible* est toujours un *demi Ton* au dessous ; l'Accord de la *Seconde* & le *Sensible* sont Dissonans, on y employe également quatre Doigts, ils sont en même construction, tout y est par *Tierces*, ou deux Doigts y sont joints, & les deux autres par *Tierces* : mais comme ils n'ont pas la même Note pour fondamentale, ils paroissent différens : *Ré* * est fondamental de l'Accord de la *Seconde*, *Re*, *Fa*, *La*, *Ut* ; & *Sol* est fondamen-

* Ce fondement n'est pas ici la vé-

ritable ; mais cela n'importe pour la pratique.

tal de l'*Accord sensible*, *Sol*, *Si*, *Ré*, *Fa* ; changez l'ordre de ces Notes, vous aurez *Ut*, *Ré*, *Fa*, *La*, d'un côté, & *Si*, *Ré*, *Fa*, *Sol*, de l'autre ; vous y trouverez, en un mot, quatre ordres différens, mais toûjours, ou par *Tierces*, ou deux Doigts joints, & le reste par *Tierces* ; la plus basse Note des *Tierces*, ou la plus haute des deux jointes, comme *Ut*, & *Ré*, y sera toûjours la fondamentale : ainsi la difference de ces deux Accords Dissonans ne consiste que dans leur Note fondamentale, & nullement dans leur construction.

Si au lieu de donner la connoissance de ces deux Accords Dissonans par leur Note fondamentale, je leur fais prendre une dénomination relative à la *Tonique* ; c'est parce que cette *Tonique* doit toûjours être présente à l'esprit, tant pour sçavoir dans quel *Ton* l'on est, que pour sçavoir quels *Diézes* ou *Bémols* on doit employer dans le courant des Accords ; d'où il vaut bien mieux faire tout rapporter à ce même objet, que d'occuper à tout moment l'esprit d'objets différens. Ainsi la *Tonique* connüe, sa *Seconde* & sa *Note sensible* le sont sur le champ ; les Doigts ont bien-tôt contracté l'habitude d'en pratiquer les Accords d'abord après celui de la *Tonique* ; d'un côté la *seconde* de cette *Tonique* indique sur le champ la construction de l'Accord, de l'autre côté sa *Note sensible* en fait autant ; rien ne doit paroître plus simple, comme l'éprouvent tous ceux qui en font usage.

Je donne à cet entrelassement le nom de *Cadences*, pour les raisons alleguées à la page 22.

Si la maniere de former ces *Cadences* consiste à entrelasser l'Accord d'une *Tonique* avec ceux de sa *Seconde*, & de sa *Note sensible* ; on ne l'a pas fait cinq ou six fois dans un *Ton*, en y remarquant bien la marche des Doigts d'un Accord à l'autre, qu'on est en état de le faire sur le champ dans tous les *Tons* ; pourvû qu'on n'y soit point arrêté par les différens *Diézes* ou *Bémols* qui entrent dans les différens *Tons* : on peut du moins en pratiquer une douzaine de suite, de vingt-quatre qu'il y en a ; le reste se familiarisant bien-tôt après, pour peu qu'on l'éxerce.

A chaque *Ton* qu'on éxerce, il faut non seulement juger du nombre des *Diézes* ou des *Bémols* qui y entrent, pour les employer par tout, & cela selon la Régle donnée page 23 ; mais il faut de plus reconnoître si le *Ton* est *Majeur* ou *Mineur* : ce que je n'expliquerai point ici, parce que cela est à la portée de tous les Musiciens.

L'*Accord sensible* est toûjours le même dans le *Ton majeur* & dans le *mineur* d'une même *Tonique*; de sorte que la différence des *Diézes* ou des *Bémols* n'y regarde que l'Accord de la *Seconde*.

Ces *Cadences* ont trois faces différentes; mais avez-vous sous les Doigts une des faces de l'Accord d'une *Tonique*, les deux autres Accords y coulent comme de source, par la Régle donnée: car si vous avez un Doigt au-dessus de celui qui touche la *Tonique*, il est toûjours prêt à en toucher la *Seconde*, les autres se plaçant ensuite, chacun à la *Tierce* de son voisin; & si vous n'avez point de Doigts au-dessus, tous s'arrangent par *Tierces* depuis celui qui touche la *Tonique*, pour former l'Accord de la *Seconde*: De même que si vous avez un Doigt au-dessous de la *Tonique*, il est toûjours prêt à toucher la *Note sensible*; & s'il n'y en a point au dessous, le même qui touche la *Tonique*, se glisse pour lors sur cette *Note sensible*, le reste de l'*Accord sensible* se formant comme il a été dit.

Une chose à remarquer ici, c'est que la *Tonique* doit toûjours rester sous le Doigt qui la touche, en entrelassant son Accord avec celui de la *Seconde*; & qu'au contraire, la *Quinte* de cette même *Tonique*, doit toûjours rester sous le Doigt qui la touche, en entrelassant son Accord avec le *sensible*.

Par cette remarque, on voit le rapport des *Cadences* en question, avec la succession fondamentale par *Quintes*, sur laquelle est établie, en partie, celle des Accords Consonans, page 26. & dont je n'ai pas éxigé l'éxercice, à cause de la Dissonance qui, comme je l'ai dit au même endroit, pouvoit y entrer: ces *Cadences* naissent effectivement de la même succession fondamentale; & c'est aux Compositeurs & aux Accompagnateurs à en sçavoir faire leur profit.

On peut s'appercevoir que ces *Cadences*, & la succession des Accords Dissonans fournissent, un double emploi à l'Accord de la *Seconde*: c'est une affaire de Théorie, dont j'ai déja averti dans mon nouveau Systême *, & dont le Musicien ne peut se refuser la connoissance; Mais quant à la pratique de l'Accompagnement, l'*Accord de la Tonique* est suffisant pour faire connoître ce qui en doit être, & pour engager les Doigts à observer la marche qu'ils doivent tenir, lorsqu'il paroît immédiatement après celui de sa *Seconde*.

* Chap. 13. & 17.

Voilà tout le fond de l'Harmonie successive, & par conséquent tout le fond de l'Accompagnement: deux mois au plus doivent vous en fournir la pratique, supofé que vous ayez déja les Mains

éxercées ſur le Clavier : & ſi, avec cela, vous avez la facilité d'éxécuter la Baſſe ſur la Muſique, vous devez être, bien-tôt après, en état d'Accompagner à livre ouvert.

Moyens de joindre la Baſſe aux Accords.

Quand on ſçait pratiquer ces trois ſucceſſions fondamentales, on y joint une Baſſe des plus ſimples, & l'on a ſoin de les entrelaſſer d'une maniere qui réponde à la ſucceſſion des Accords Conſonans.

Par éxemple, la ſucceſſion des Accords Diſſonans doit avoir pour la plus ſimple Baſſe, une ſucceſſion entrelaſſée de *Quintes* en deſcendant, & de *Quartes* en montant ; & celles des *Cadences* doit en avoir une de *Tierce*, toûjours en deſcendant, ou toûjours en montant ; ce qui rapelle la premiere Régle fondamentale.

Ces Baſſes ſont, par tout, fondamentales ; & à l'égard des *Cadences*, la ſeule *Tonique* doit ſervir de Baſſe aux trois Accords qui les forment ſucceſſivement ; d'où, quand la Baſſe deſcend de *Tierce*, la *Quinte* de la *Tonique* que l'on quitte, monte ſeule ſur la *Tonique* ou l'on paſſe ; & quand au contraire la Baſſe monte de *Tierce*, l'*Octave* de la *Tonique* que l'on quitte, deſcend ſeule ſur la *Quinte* de celle où l'on paſſe * : pouvant ainſi pratiquer les 24 Tons de ſuite.

* Ceci regarde la ſucceſſion fondamentale par *Tierces* des Accords Conſonans, page 25.

Tout l'art qu'il faut obſerver entre la Baſſe & les Accords, c'eſt qu'il faut que cette Baſſe & le Doigt par où commence l'Accord, frapent leurs Notes abſolument enſemble ; les autres Doigts qui achevent l'Accord, tombant enſuite comme d'eux-mêmes, ſupoſé qu'on ait pris l'habitude, comme on le doit d'abord, d'harpéger tous les Accords, en les faiſant commencer par le plus bas des Doigts, c'eſt-à-dire par le 2.

Huit jours, au plus, donnent, par ce moyen, la facilité de joindre la Baſſe aux Accords ; & remarquez bien que c'eſt une erreur de la faire joindre d'abord à ces Accords ; trop d'objets y ocupent pour lors ; & ſans parler des réfléxions que cela éxige, c'eſt que les Mains ſe gênent, ſe roidiſſent infailliblement dans l'éxécution ; car dès que l'eſprit eſt tendu, les reſſorts de la machine en ſouffrent ; cela empêche même qu'on puiſſe y porter ſon attention ; d'où les habitudes néceſſaires en ſont extrêmement retardées.

Il ne faut pas douter que la facilité d'éxécuter la ſucceſſion des Accords n'influë beaucoup ſur la Baſſe ; N'êtes-vous plus ocupé des Accords, vous êtes tout entier à votre Baſſe ; mais ſi ſelon les Régles en uſage, chaque Accord vous demande une at-

tention particuliere, comment y pourrez-vous suffir, & à la Basse en même temps ?

Quoique ces trois successions fondamentales renferment tout le fond de l'Accompagnement, aussi bien que de l'Harmonie, elles souffrent cependant quelques Accords de plus, & quelques modifications, dont il faut être nécessairement instruit.

Des différens Accords Dissonans qui peuvent succéder au Consonant.

L'Accord qui suit celui de la *Tonique*, est toûjours arbitraire : ainsi voyons quels autres Accords Dissonans que ceux que nous connoissons déja, peuvent lui succéder.

Il faut distinguer cette succession en deux Classes, l'une pour le *Ton* qui éxiste, & l'autre pour changer de *Ton*.

L'Harmonie successive ne peut être agréable, s'il ne s'y rencontre quelques liaisons d'un Accord à un autre : la chose ne nous plaît qu'autant que nos desirs y sont accomplis ; nous y desirons, il est vrai, sans sçavoir précisément ce que c'est : mais consultons, pour un moment, la nature.

Les sons dont se compose l'Accord d'une *Tonique* nous affectent les premiers, ils restent imprimez en nous, & si nous n'entendons plus à leur suite ce qui nous les a d'abord rendus agréables, du moins l'un d'eux doit-il être conservé, pour que notre satisfaction ne soit pas absolument éteinte : la succession fondamentale des Accords Consonans en est une preuve ; les deux autres successions s'y assujettissent ; & pour le démontrer, on n'a besoin que d'un fait d'expérience que je ne rapelle point ici, parce que ce n'en est pas le lieu.

Les sons qui se conservent ainsi d'un Accord à un autre, en font nécessairement sentir la liaison ; par ce moyen, leur succession nous devient agréable.

Il ne s'agit donc, pour trouver tous les Accords Dissonans qui peuvent succeder au Consonant, que d'éxaminer combien il s'en peut former, en y conservant une des Notes de l'Accord de la *Tonique*.

Il y a trois Notes différentes dans l'Accord de la *Tonique*, cette *Tonique*, sa *Tierce* & sa *Quinte* ; chacune d'elles peut être jointe par sa voisine au-dessus, ou au-dessous ; voilà donc six Accords Dissonans possibles après celui de la *Tonique* : mais il y en a à rabatre, sur tout quand on ne veut point changer de *Ton*.

Si l'on joint la *Tonique* avec sa voisine au-dessous, cette voisine en formera pour lors la *Septiéme*, dont elle sera fondamentale ; mais non pas comme *Tonique* ; D'où, pour lui conserver le titre de *Tonique*, il faut nécessairement exclure la *Septiéme* de son Ac-

cord : excepté que ce ne soit pour faire trouver plus aisément sous les Doigts l'Accord Dissonant qui vient ensuite : car il ne s'agit pour lors que d'ajoûter la Note voisine au-dessous de la *Tonique* à l'Accord de cette *Tonique* déja sous les Doigts ; & pour cela on a toûjours un quatriéme Doigt tout prêt à tomber sur la Touche qui la forme.

Si l'on joint la *Tierce* de la *Tonique* avec sa voisine au-dessous, cela formera une Dissonance trop désagréable ; en ce que non-seulement cette Dissonance ne sera point liée à l'Accord qui l'aura précedée, mais encore parce qu'il ne s'y trouvera rien de sensible qui puisse l'y faire suporter.

Si la liaison est nécessaire d'un Accord à un autre entre les Consonances, elle doit l'être, à plus forte raison, entre les Dissonances ; & dans le cas où cela n'arrive pas sans déplaire, ce ne peut être qu'à la faveur d'une *Note sensible* qui annonce pour lors la *Tonique* & son Accord.

Si nous sommes donc forcez d'exclure la jonction de la *Tonique* & de la *Tierce* avec leurs voisines au-dessous, sur-tout dès qu'on veut conserver le même *Ton* ; de six Accords Dissonans qui peuvent succeder immédiatement à celui de la *Tonique*, il ne nous en reste plus que quatre.

De ces quatre Accords, nous en connoissons déja deux ; l'un où la *Tonique* est jointe par sa voisine au-dessus, c'est l'Accord de sa *Seconde* ; & l'autre où la *Quinte* est jointe par sa voisine au-dessous, c'est l'*Accord sensible* : de sorte qu'il ne nous manque plus que les deux, où la *Quinte* & la *Tierce* seront jointes par leurs voisines au-dessus.

L'Accord Dissonant où la Quinte est jointe par sa voisine au-dessus, se forme d'une *Sixte* ajoûtée à l'Accord de la *Tonique* ; cette *Sixte* devient pour lors fondamentale de l'Accord : & pour la trouver sous les Doigts, il ne s'agit que de laisser tomber le Doigt inutile dans l'Accord de la *Tonique*, auprès de son voisin au-dessous ; excepté que si cet Accord de la *Tonique* est par *Tierces*, le 3 s'y substitüe pour lors au 2, pour porter celui-ci une *Tierce* plus bas ; ou bien encore, on y substitüe le 3 au 4, & le 4 au 5, pour placer celui-ci sur la Touche voisine au-dessus de celle qu'il occupoit.

Pour ce qui est de l'Accord Dissonant, où la *Tierce* est jointe par sa voisine au-dessus, on en use à l'égard de cette *Tierce* avec laquelle la *Quarte* fait *Seconde*, comme à l'égard de la *Tonique* pour trouver l'Accord de sa *Seconde* : Connoissez-vous le Doigt

qui touche la *Tierce* dans l'Accord de la *Tonique*, placez son voisin au-dessus sur la Touche voisine au-dessus de cette *Tierce*, & arrangez les autres par *Tierces* : ou bien si cette *Tierce* est sous le 5, arrangez tous les Doigts par *Tierces* depuis ce 5.

Toutes ces Notes qui viennent joindre ici l'une de celles de l'Accord de la *Tonique*, sont fondamentales, excepté dans l'*Accord sensible*.

Il est tout naturel que la nouvelle Note, qui s'insere dans l'Accord de la *Tonique*, ou qui vient simplement y joindre l'une de ses Consonances, soit fondamentale, pour qu'elle y améne quelque chose de nouveau ; & c'est la raison pour laquelle aucune des voisines au-dessous n'y est reçûë, si ce n'est dans l'*Accord sensible*, pour annoncer celui de la *Tonique*.

Il y a, de plus, un Accord hétéroclite amené par la *Suspension*, & appellé Accord de *Quarte*, qui peut suivre celui de la *Tonique* : mais ce n'est que l'Accord de la *Seconde* dont on retranche une partie de l'Harmonie : car faites descendre pour lors sur la *Seconde* de la *Tonique*, le Doigt qui en touche la *Tierce*, & conservez le reste de l'Accord de cette *Tonique*, vous aurez l'Accord en question.

Si cet Accord de *Quarte* suit un Dissonant, conservez les deux Doigts joints, ou les deux extrêmes quand ils sont tous par *Tierces*, & ajoûtez-y un troisiéme Doigt seulement, à la *Quarte* de son voisin, n'importe de quel côté, sa construction y sera toûjours la même.

Je conserve à cet Accord le nom de *Quarte*, selon l'usage ; parce qu'à la réserve des deux Doigts joints qui peuvent s'y rencontrer, les autres sont toûjours éloignez d'une *Quarte*.

Quand le *Ton* change, c'est pour lors qu'on peut ajoûter la *Septiéme* de la *Tonique* à son Accord ; mais cette *Septiéme* y est presque toûjours le *Ton* au-dessous de cette *Tonique*, & aide le plus généralement à former l'*Accord sensible* du *Ton* où l'on va passer.

Qui plus est, tous les Accords précédens deviennent communs aux deux *Tons* successifs ; la *Sixte* ajoûtée, ou la *Quarte* jointe à la *Tierce*, peut devenir l'*Accord* de la *Seconde*, & celui-ci peut devenir le *Sensible*, à la différence près de l'un des intervales qui peut y changer de genre, c'est-à-dire, de *Majeur* en *Mineur*, ou de *Mineur* en *Majeur*.

De-là, si l'Accord de *Quarte* tient lieu de celui de la *Seconde* du *Ton* que l'on quitte, il tient lieu, en même tems, de l'*Accord*

ſenſible du *Ton* où l'on paſſe.

On employe toûjours dans ces différens Accords les Notes affectées au *Ton* qui éxiſte : & ſi quelques intervales viennent à changer de genre, par rapport au *Ton* où l'on paſſe ; c'eſt l'affaire du Signe.

Si l'on peut encore changer de *Ton*, en paſſant d'une Tonique à une autre, ou à un *Accord ſenſible* qui n'ait rien de commun avec celui de cette premiere *Tonique* ; c'eſt encore l'affaire du Signe.

Si la *Cadence parfaite* peut être *Rompüe*, en y faiſant monter la Baſſe fondamentale de *Seconde* ; ſi elle peut être encore *Interrompüe*, en y faiſant deſcendre la Baſſe fondamentale de *Tierce* ; lorſque par tout, cette Baſſe devroit naturellement deſcendre de *Quinte* ; Si ce qui dérive de cette *Cadence*, comme la ſucceſſion des Accords Diſſonans, peut joüir du même privilége ; & ſi, de-là naiſſent des *ſuſpenſions*, & des changemens du *Ton* ; c'eſt toûjours l'affaire du Signe ; car il ne s'agit que d'y faire deſcendre un Doigt de plus, ou de moins ; ſinon, d'y admettre l'Accord d'une autre *Tonique*, que celle qu'annonce, en ce cas, le *ſenſible* ; ſans déroger pour cela, aux ſucceſſions légitimes, où la Note *ſenſible* monte toûjours ſur ſa véritable *Tonique*, & où des deux Doigts joints, le plus bas deſcend toûjours, ſinon, le 5 quand ils ſont tous par *Tierces*.

Un *Accord ſenſible* d'une nouvelle conſtruction peut ſe préſenter encore, ſoit en conſervant le même *Ton*, ſoit pour en changer ; mais il ſuffit pour lors d'en connoître la *Note ſenſible* ; le Signe fait le reſte.

Ce que je fais dépendre ici du Signe, ne conſiſte que dans la maniére d'indiquer combien de Doigts il faut faire deſcendre après un Accord Diſſonant ; quelle eſt la nouvelle *Tonique*, ou la nouvelle *Note ſenſible*, dont il faut faire l'Accord ; ou bien quelle eſt la *Note* dont il faut toucher le *Diéze*, ou le *Bemol*, & quel eſt en même temps le Doigt qu'il faut y faire paſſer, ce qui n'améne rien de nouveau dans la Métode : connoiſſez-vous l'Accord Diſſonant qui doit ſuivre le Conſonant, il ne vous reſte plus rien à ſçavoir que ce que vous ſçavez déja ; car après cet Accord Diſſonant, ne peut ſuivre qu'un Conſonant, ou un autre Diſſonant ; Donc vous rentrez dans les deux dernieres Régles de ſucceſſion : ſi au contraire, un Conſonant ſuit l'autre, c'eſt la premiere Régle de ſucceſſion.

Principe de — Ce qui rend arbitraire l'Accord Diſſonant qui doit ſuivre le

Consonant, c'est la nécessité d'alonger, ou d'abreger la Phrase Harmonique; nécessité encore plus déterminée dans la Musique Vocale, que dans l'Instrumentale. la succession arbitraire.

Le même principe qui admet le passage d'un Accord Consonant à un autre, admet également celui d'un Consonant à un Dissonant; parce qu'il y a même fondement de part & d'autre, & par conséquent même succession fondamentale.

La succession fondamentale de *Tierce* en montant, n'est cependant libre que pour changer de *Ton*, encore faut-il que ce soit par un nouvel *Accord sensible*: mais en revanche l'Accord de la *Seconde* introduit dans les *Cadences*, trouvant un fondement réel dans cette *Seconde* même, nous procure une succession fondamentale en montant d'une *Seconde*, pour passer de l'Accord Consonant, au Dissonant.

Voulez-vous ensuite passer d'un Accord Dissonant à un autre, le principe de cette succession se restreint pour lors dans des bornes plus étroites; & dès que vous y conservez le même *Ton*, ce principe n'est autre que celui de la *Cadence parfaite*, sur lequel j'ai effectivement établi la plus générale succession des Accords Dissonans.

Si le *Ton* n'est sensiblement déterminé que par la *Cadence parfaite*, il est tout naturel que ce principe nous conduise, du moins lorsque nous déguisons le *Ton* par une suite continuelle de Dissonances: qui plus est, si ce *Ton* n'a pour tout principe de succession, qu'une marche fondamentale par *Quintes* *, & si nous ne pouvons y faire usage de la *Quinte* en montant, pour *sauver* la Dissonance, conformément aux Régles que la nature nous a inspirées de tout tems, il ne nous y reste donc plus que la *Quinte* en descendant, c'est-à-dire, la *Cadence parfaite*: toute autre succession fondamentale, soit de *Seconde* en montant, soit de *Tierce* en descendant, naissant de l'interruption de cette *Cadence parfaite*; ce qu'on apelle *Cadence rompüe*, & *Cadence interrompüe*: de sorte qu'il s'y agit pour lors d'un changement de *Ton*, ou du moins d'une *Suspension*.

* Régle des Cadences, pages 31 & 32.

N'ayant nul égard ici au changement de *Ton*, ni à la *Suspension*, nous pouvons juger, tant parce que nous venons de reconnoître, que par la succession des Accords Dissonans: quel est le Dissonant qui doit suivre le Consonant, pour rendre la Phrase Harmonique plus ou moins longue, & quels sont ceux dont ce Dissonant doit être suivi lui-même jusqu'à la fin de la Phrase.

L'Accord de *Tierce-Quarte* est celui par où commencent les plus longues Phrases: après lui viennent successivement deux au-

tres Accords Dissonans, lesquels n'étant point compris parmi ceux qui peuvent succéder immédiatement à l'Accord de la *Tonique*, ne méritent pas qu'on y fasse attention; le principe de leur succession, & la marche des Doigts dans la Métode, où ils descendent toûjours de deux en deux, suffisent pour les faire connoître & pratiquer : mais d'abord après ces deux-là, paroissent successivement l'Accord où la *Sixte* est ajoûtée, celui de la *Seconde*, & le *Sensible* qui annonce l'Accord de sa *Tonique*.

Voulez-vous abreger la Phrase, prenez l'Accord où la *Sixte* est ajoûtée, les deux autres que je viens d'énoncer à sa suite, le suivront par conséquent.

Voulez-vous abreger d'avantage cette Phrase, prenez l'Accord de la *Seconde*, après lequel viendra le *Sensible*.

Voulez-vous encore l'abreger d'avantage, prenez d'abord l'*Accord sensible*.

De-là vous concluez que l'Accord où la *Sixte* est ajoûtée doit précéder celui de la *Seconde*, & celui-ci le *Sensible*; dès qu'aucun des deux derniers ne peut être précédé immédiatement de celui de la *Tonique*.

La Phrase peut être également abregée avec l'Accord de la *Seconde*, & avec le *Sensible*, selon l'ordre des *Cadences* : ce qui dépend de la *Cadence* qu'on y veut employer.

Toutes ces Phrases peuvent être alongées par la *Suspension* de la *Quarte*, entre l'Accord de la *Seconde*, & le *Sensible*, & entre ce dernier & celui de la *Tonique*; mais on ne fait qu'augmenter pour lors la durée de ces deux Accords Dissonans, de la *Seconde* & du *Sensible*; puisqu'on y conserve les mêmes Dissonances, & le même fondement; comme on en doit juger sur ce que j'en ai dit à la page 37.

Une autre *Suspension* que celle de la *Quarte* peut se trouver entre l'*Accord sensible*, & celui de la *Tonique* : mais cela n'est rien dans la pratique : Un seul Doigt à descendre, au lieu de deux, en fait tout le mystére.

S'il y a de la différence entre ces deux sortes de *Suspension*, remarquez qu'elle ne consiste que dans le choix de l'un des deux Doigts qui doivent descendre d'un Accord Dissonant à un autre, ou à un Consonant, pour le faire descendre seul : Prenons, par éxemple l'*Accord sensible*, *Sol*, *Si*, *Ré*, *Fa*, dont *Ré*, & *Fa* doivent descendre pour former l'Accord Dissonant qui lui succedera, ou bien pour former l'Accord de la *Tonique Ut*; Si vous ne faites descendre que *Ré*, vous formerez pour lors l'Accord de *Quarte*,

en y conservant les deux Doigts extrêmes, sur *Sol*, & sur *Fa*: & si vous ne faites descendre que *Fa*, vous formerez pour lors l'autre *Suspension*, où descendra effectivement le Doigt sensiblement connu, pour devoir descendre le premier.

Il n'y a dans tout cela qu'un jeu de Doigts, un badinage, dont il suffit d'être averti, pour ne pouvoir s'y tromper; sur tout quand on a un Signe propre pour en rapeller l'idée.

Il peut se trouver par tout, même après chaque Accord de la plus longue Phrase, des *Suspensions* pareilles aux précédentes: mais le *Ton* change pour lors autant de fois, sans qu'il en résulte rien de nouveau pour la pratique.

Dans ces mêmes Phrases peuvent se trouver des imitations de la *Cadence rompüe*, où pour lors il y a trois Doigts à descendre; la véritable *Cadence rompüe* n'ayant jamais lieu qu'après l'*Accord sensible*, qui est pour lors suivi de l'Accord d'une autre *Tonique* que la sienne; sans déroger, pour cela, aux successions légitimes; comme je l'ai déja dit.

On prend quelques-fois la licence de ne point rendre *sensible* l'Accord Dissonant qui précéde le Consonant, & cela dans la succession fondamentale d'une *Cadence rompüe*: mais la pratique en est la même; le Signe dispense d'y faire attention.

L'arbitraire qui regne ici entre les Accords Dissonans qui peuvent succeder au Consonant, a donc pour principe, comme on n'en doit pas douter, le plus ou le moins d'étendüe qu'on veut donner à une Phrase harmonique; ce qui n'est pas toujours observé bien régulierement, sur-tout relativement au sens des paroles dans la Musique vocale; quoique ce soit, cependant, un moyen d'augmenter la force de l'expression.

L'Accord Dissonant qui doit suivre le Consonant étant décidé, vous sçavez d'abord par la marche des Doigts de deux en deux, de quel autre Accord il doit être suivi; & si cette marche vient à être interrompüe, vous le connoissez sur le champ par un Signe qui ne peut vous le laisser échaper; d'où vous êtes en état de raporter le tout à son principe, quand vous le jugez à propos.

On pourroit m'objecter ici un cas qui dépend de la *Cadence irréguliere*, c'est à dire, d'une succession fondamentale en montant de *Quinte*; où pour lors on passe de l'Accord de la *Sixte* ajoûtée, au *Sensible*, sans admettre, entre deux, celui de la *Seconde*; mais outre que c'est une licence, cela n'est de nulle conséquence dans la Métode.

En attendant que je puisse justifier toutes ces véritez, par une

démonſtration évidente, les Ouvrages de Muſique compoſez & à compoſer, m'en ſeront garants; je dis à compoſer, parce que la nature eſt une, & qu'elle guidera toûjours le Muſicien comme elle l'a guidé juſqu'ici, quant au fond de l'Harmonie: pour preuve de cela, ne vous attachez qu'à ſatisfaire votre Oreille dans vos productions, ſans vous y occuper d'aucune Régle; vous les trouverez infalliblement dans l'ordre des ſucceſſions propoſées; pourvû que vous ſoyez capable d'en juger vous-même: car les plus grands talens pour un Art, n'en ſuppoſent pas toûjours la connoiſſance: au contraire, ils nous éloignent le plus ſouvent des recherches néceſſaires pour arriver à cette connoiſſance: nous croyons ſçavoir, parce que nous ſentons; & nous nous en tenons volontiers à ce ſeul ſentiment: mais en ce cas, raportez-vous-en à ceux dont les lumieres ne vous ſeront point ſuſpectes.

Toute bonne Muſique, toute Muſique qui plaît eſt néceſſairement dans l'ordre de ces ſucceſſions: mais l'Oreille a beau nous y conduire heureuſement; ſans une profonde connoiſſance, nous ne ſommes point à l'abri de nous tromper dans nos Jugemens ſur les routes qu'elle nous y a dictées: ici nous confondons la *Suppoſition* & la *Suſpenſion* avec l'Harmonie fondamentale; là nous prenons une Note de goût pour une Note d'Harmonie, ou bien nous prenons celle-ci pour une Note de goût; ici nous *Rompons* ou *Interrompons* une *Cadence* qui devroit être *Parfaite*, ou bien nous la rendons *Parfaite*, lorſqu'elle devroit être *Rompüe*, ou *interrompüe*; ce qui doit s'entendre également dans l'imitation de ces *Cadences*; là nous attribuons à un *Mode*, ou *Ton*, ce qui appartient à un autre: Ici nous ne nous embarraſſons nullement de la ſucceſſion naturelle des Conſonances, pas même quelquesfois, de celle des Diſſonances; là nous faiſons ſyncoper l'Harmonie, contre l'ordre même de ces routes que l'Oreille nous a dictées; enfin rien n'eſt plus commun, parmi nous, que ces ſortes d'erreurs; nous en avons la preuve en main, cela ne ſe peut cacher, nos Chiffres en font foy: voyez, par éxemple, ce qui regarde Corelli ſur ce ſujet, dans le XXIIIe. Chapitre de mon Nouveau Syſtême; encore n'y ai-je pas pouſſé mes Obſervations à beaucoup près auſſi loin qu'on le pourroit. Or, pourquoi le chiffre ne répond-il point ici à la perfection de la Muſique? C'eſt que l'un eſt l'Ouvrage du Jugement, au lieu que l'autre peut n'être que l'Ouvrage de l'Oreille: & comment ſe pourroit-il, en effet, qu'on eût agi des deux côtez par les mêmes reſſorts, puiſque l'un dément

les perfections de l'autre ?

Parlons maintenant des Signes, en observant à combien d'Accords se réduit la nouvelle Métode.

Nous avons pour tout Accord, celui de la *Tonique*, celui de sa *Seconde*, son *sensible*, celui de sa *Septiéme*, celui de sa *Sixte* ajoûtée, celui de sa *Tierce-Quarte*, & celui de la *Quarte* ; les autres ne sont nullement à considérer, parce que la Méchanique des Doigts annoncée les fournit, sans qu'on soit obligé d'y penser : Donc de vingt-cinq, reste à sept ; & de ces vingt-cinq, dont chacun doit se raporter à différentes Notes du *Ton*, en voici sept, dont chacun ne doit se raporter qu'à la seule *Tonique* ; si vous sçavez sous quel Doigt est cette *Tonique*, ou sa *Tierce*, aucun de ces sept Accords ne peut vous échaper, en aperçevant son Signe.

Il n'y a que sept Accords.

Signes des Accords.

L'Accord de la Seconde sera marqué, d'un	2.
L'Accord Sensible d'un	x.
L'Accord de la Septiéme, d'un	7.
L'Accord de la Sixte ajoûtée, d'un	aj
L'Accord de la Tierce-Quarte, d'un	$\frac{4}{3}$.
L'Accord de la Quarte, d'un	4.

Chacun de ces Accords se raportera directement à la *Tonique*, dont le Signe précedera toûjours le leur.

2. signifira *la Seconde* de la *Tonique* ; d'où l'Accord de la *Seconde* sera connu.

x. signifira la *Note sensible* de la *Tonique* ; d'où l'*Accord sensible* sera connu.

7. signifira la *Septiéme* de la *Tonique* ; qu'il suffira d'ajoûter à l'Accord de cette *Tonique*.

Explication sur la *Sixte* ajoûtée.

aj signifira la *Sixte* de la *Tonique* ajoûtée à son Accord : mais j'entens que pour lors on perde l'idée de *Sixte*, & que l'on conserve seulement celle de l'*Ajoûté*, que doivent nécessairement rapeller les deux premieres lettres aj de ce mot : ayant déja expliqué page 36, de quelle maniére cette *Sixte* s'ajoute à l'Accord de la *Tonique*.

$\frac{4}{3}$. signifiront la *Tierce* & la *Quarte* de la *Tonique* ; de sorte qu'ayant déja la *Tierce* sous un Doigt, & sçachant quel est ce Doigt qui la touche, le reste de l'Accord est trouvé, selon ce que j'en ai déja dit.

4. signifie la seule *Seconde* de la *Tonique*, où il s'agit seulement

de gliſſer le Doigt qui eſt ſur la *Tierce* de cette *Tonique.*

Si le chiffre 4 ne préſente pas l'idée de *Seconde*, il rapelle du moins celle de la diſpoſition des Doigts dans l'Accord de *Quarte*, ſelon ce que j'en ai touché à la page 37.

Prenez l'Accord de telle *Tonique* qu'il vous plaira, choiſiſſez parmi ces derniers, celui que vous voudrez lui faire ſucceder, ſuppoſé que vous ayez fait quelqu'attention à la maniére dont j'ai dit que chacun de ces Accords ſe trouve ſous les Doigts après celui de la *Tonique*; vous ſerez peut-être ſurpris de la facilité avec laquelle vous l'éxécuterez : je dis que vous ſerez ſurpris, attendu ce qu'il en a coûté juſqu'ici pour cela; car rien n'eſt plus ſimple dans le fond : vous pourrez voir enſuite qu'un Accord ainſi trouvé vous tiendra lieu le plus ſouvent de cinq, & même de ſept, ſelon l'éxemple de la page 12; ſupoſé que vous connoiſſiez les différentes Notes de Baſſe qui peuvent le porter, & qui ont occaſioné aſſez mal-à-propos les diſtinctions qu'on en a faites.

On rapelle ici la Régle qui regarde le paſſage d'un Accord Diſſonant à un Conſonant.

Si après l'Accord Diſſonant ainſi trouvé, vient un Conſonant, la Lettre prépoſée à cet effet l'indiquera : mais ce ne pourra jamais être pour lors qu'après l'Accord de la *Seconde*, le *Senſible*, ou celui de la *Quarte*, attendu que ce dernier tient toûjours lieu de l'un des deux précédens, comme je l'ai déja dit; ne le répétant ici que pour prouver que je ne m'écarte pas de ma premiere Régle donnée dans les *Cadences*, page 22, ſçavoir, que l'Accord Conſonant ne pouvoit jamais être précedé d'aucun autre Diſſonant que du *Senſible*, ou de celui de la *Seconde*; même dans la *Cadence rompüe*, où toute la différence qu'il y a, conſiſte à voir paroître à la ſuite d'un *Accord ſenſible*, un autre Conſonant que celui qu'éxige naturellement cet *Accord ſenſible.*

Continuation des Signes.

Si après l'Accord Diſſonant en vient un autre, ce n'eſt plus que l'affaire des Doigts, où pour lors on les fait deſcendre alternativement : Or comme par la Régle fondamentale de la ſucceſſion des Accords Diſſonans, on ſçait quels Doigts il faut faire deſcendre les premiers, des Points ſuffiſent pour marquer cette ſucceſſion : un Point marquera un Doigt à deſcendre, deux Points, l'un ſur l'autre, ainſi :, marqueront deux Doigts à deſcendre; & trois Points l'un ſur l'autre, ainſi ⋮, marqueront trois Doigts à deſcendre; avec cette réſerve, que le plus haut des Points, de même que le Point ſeul, indiquera toûjours le premier Doigt qu'il faut faire deſcendre; ſçavoir, le plus bas des deux joints, ſinon le 5 quand ils ſont tous par *Tierce.*

Sçachant quels *Diézes* ou *Bémols* entrent dans le *Ton*, dont le

Signe aura part, & à l'occasion duquel on aura fait l'Accord de la *Tonique*, on ne manquera pas de les employer dans le courant des Accords, depuis ce Signe du *Ton*, jusqu'à celui qui viendra ensuite ; mais si dans ce courant d'Accords, vient un nouveau *Diéze*, ou *Bémol*, on le trouvera pour lors à la place d'un Point, soit seul, soit au-dessus, soit au-dessous d'un Point.

Le nouveau *Diéze*, ou *Bémol* occupera presque toûjours la place du plus haut des Points, d'où le Doigt indiqué, par ce moyen, pour y descendre, sera sensiblement connu; le plus bas des deux joints, ou le 5, s'ils sont tous par *Tierces*.

Le Signe de la *Note sensible* est, en ce cas, le même que celui du *Diéze* ; & l'un & l'autre Signe vous dit qu'il faut toûjours faire descendre le Doigt connu d'un *demi Ton*, c'est-à-dire, sur la Touche la plus voisine au-dessous de celle qu'il occupe.

Le *Bémol* avertit, au contraire, qu'il faut toûjours faire descendre le Doigt connu sur une *Touche-Bémole* ; car si la Touche devoit être pour lors naturelle, on trouveroit un *Béquare*, au lieu du *Bémol*, & même au lieu du *Diéze* : ayant soin de n'employer jamais ces Signes que relativement aux Touches, comme cela convient d'ailleurs au rapport des *Tons* successifs : Observation très-nécessaire pour la facilité de l'Accompagnement, & même pour l'intelligence de la Musique dans l'éxécution, dont cependant on n'a fait nul cas jusqu'ici: on ne voit que piéges tendus dans ces sortes d'occasions.

Si le *Diéze*, ou le *Bémol* occupe la place du plus bas des deux Points, ce qui est très-rare, cela regarde pour lors le plus bas des deux Doigts qu'il faut faire descendre ensemble : mais en ce cas le nouveau *Diéze* ou *Bémol* est toûjours celui qui vient immédiatement à la suite du dernier qu'a éxigé le *Ton* jusques-là : moyen par lequel on ne peut jamais se tromper, quand on sçait parfaitement la Gamme des *Diézes* & des *Bémols*.

Quand la succession des Accords Dissonans est une fois familiere aux Doigts, on peut se mettre à l'épreuve, dans l'espace de deux ou trois jours, de trouver sur le champ tout nouveau *Diéze* ou *Bémol*, indiqué par son Signe à la place d'un Point.

Si la *Tonique* est une Note *Diézée* ou *Bemolizée*, on joint pour lors le Signe du *Diéze*, ou du *Bémol* à la Lettre qui l'indique.

Si cette *Tonique* doit porter une *Tierce majeure* ou *mineure* accidentelle, on trouve pour lors un *Diéze*, ou un *Bémol* au-dessus de la Lettre qui l'indique ; ce *Diéze* ou ce *Bémol* tenant toûjours lieu du plus haut des Points, après un Accord Dissonant.

S'il vient un *Accord sensible* accidentel, il sera marqué de la même Lettre qui indique la *Tonique*; avec cette différence que le Signe de l'*Accord sensible* y sera joint; d'où connoissant que telle Note est pour lors la *Sensible*, tout le reste de l'Accord sera trouvé par la Régle donnée sur ce sujet à la page 30.

Si l'Accord de la *Seconde* doit former le *Sensible*, on voit pour lors $\frac{x}{2}$, d'où l'on conçoit deux choses; premiérement que le 2 se raporte à la *Tonique* d'auparavant, & que l'x se raporte à celle qui vient ensuite; secondement que la *Tierce* au-dessus des deux Doigts joints, doit ête *majeure*.

Si l'*Accord sensible* doit former celui de la *Seconde*, on voit pour lors $\frac{2}{x}$ avec un *Bémol*, ou un *Béquare* joint à l'x; pour vous dire d'arranger vos Doigts de même que dans l'*Accord sensible* du *Ton* dont le Signe a précédé, en y substituant seulement à la *Touche* qui forme la *Note sensible*, son *Bémol* ou son *Béquare*, & qu'en ce cas vous faites l'Accord de la *Seconde* du *Ton* qui vient ensuite.

Si l'*Ajoûté* devient *Seconde*, il n'y a jamais de changement, si ce n'est que dans les *Tons-Mineurs* cet *Ajoûté* doit être sur un *Béquare*, ou sur un *Diéze*; en quel cas on joint ce Signe à celui de l'*Ajoûté*, qui vous dit pour lors ajoûtez *Béquare* ou *Diéze*.

Si l'Accord de *Tierce-Quarte* devient celui de la *Seconde*, on voit pour lors un *Béquare*, ou un *Diéze* joint au chiffre 4, pour avertir que la Touche voisine au-dessus de la *Tierce* doit être *Béquare*, ou *Diéze*.

Si ce dernier Accord devient l'*Ajoûté*, rien n'y change; c'est pourquoi je n'en ai pas d'abord fait mention.

L'Accord de *Quarte* est toûjours le même, quoiqu'il arrive, parce que les Notes voisines, qu'on y conserve seules, appartiennent également à l'Accord de la *Seconde* du *Ton* qui a précédé, & à l'*Accord sensible* du *Ton* qui vient ensuite.

Réfléxions sur la Quarte imaginaire Dissonante.

Ce n'est que pour tenir l'Auditeur en suspend qu'on s'est avisé de dépoüiller ainsi l'Harmonie de l'Accord de la *Seconde* & du *Sensible*, pour en former, en apparence, un nouvel Accord qui y tienne le milieu: mais comme le seul sentiment y a conduit le Musicien, il a pris ce dépoüillement d'Harmonie pour une nouvelle Harmonie dans le fond; & sans éxaminer d'où naît en nous l'impression de la Consonance & de la Dissonance, sans avoir égard seulement à l'effet qu'il éprouve de la *Quarte*, de la *Seconde* ou de la *Septiéme*, chacune en particulier, il a taxé ici la *Quarte* de Dissonance, pendant que l'effet de la Dissonance que

nous y éprouvons vient directement de la *Seconde*, ou de la *Septiéme*, & nullement de la *Quarte*. J'espere démontrer ce fait dans un Ouvrage de Théorie, que je donnerai bien-tôt.

S'il vient un *Accord sensible* de nouvel construction, comme je l'ai déja annoncé; un *Bémol* placé au-dessous de son Signe en procurera la pratique sur le champ; ce *Bémol* signifiant que la *Tierce* au-dessous de la *Note-sensible* doit être *Mineure*, & qu'en un mot, de quelque Doigt qu'on touche la *Note-sensible* indiquée par son Signe, il n'y a qu'à les arranger tous par *Tierces-Mineures*, relativement à cette *Note-sensible* déja sous un Doigt. Continuation des Signes.

Qui dit *Tierces-Mineures*, dit les plus petites *Tierces* possibles sur le Clavier; & si l'une des *Tierces* y forme pour lors *Seconde superflüe*, cette distinction est inutile dans la pratique.

L'usage a toûjours fait distinguer ce dernier Accord en Cinq, sçavoir, en Accords de *Septiéme diminuée*, de *Seconde superflüe*, de *Sixte-Majeure* avec la *fausse Quinte*, de *Triton* avec la *Tierce-Mineure*, & de *Septiéme superflüe* avec la *Sixte Mineure*; on a même oublié d'y comprendre encore la *Quinte superflüe* avec la *Quarte*; nul n'en a parlé, nul ne l'a mis en pratique: Or il y a si peu de différence entre ce nouvel *Accord sensible*, & celui de l'éxemple inséré dans la page 12, qu'on peut les regarder quasi comme un même Accord; une *Tierce-Majeure* rendüe *Mineure*, ou *Seconde superflüe*, en fait toute la différence; un seul *Bémol* vous met au fait de cette différence dans la pratique: Donc je puis dire encore que d'un seul Accord on en a fait douze, ou bien, que de ces douze Accords, ausquels j'en ajoûte un de plus; sçavoir, la *Quinte superflüe* avec la *Quarte*, je n'en fais qu'un. Réduction de douze, & même de treize Accords selon l'usage, en un seul.

Il n'y a point d'accidens prévûs, & non prévûs dans les Accords, qui ne puissent être indiquez ainsi; c'est-à-dire, par un *Diéze* ou un *Bémol* mis au-dessus, ou au-dessous d'un Signe, pour marquer la *Tierce-Majeure*, ou *Mineure* de la Note connüe par ce Signe.

Dans le *Chromatique*, & dans l'*Enharmonique*, une petite ligne tirée en descendant, ou en montant depuis le Signe d'une Note connüe, pour marquer qu'elle doit descendre, ou monter d'un *demi Ton*, détruit tout l'embarras que produisent ces genres d'Harmonie dans l'éxécution.

J'ai tout dit, de peur que quelque habile Musicien ne croye rencontrer en son chemin quelque chose d'impossible à ma Métode: sinon j'aurois pû me passer d'en développer plusieurs particularitez qu'on pourra prendre pour autant de difficultez, sans pré-

voir combien la pratique d'une Régle influë sur l'autre : autre chose est de suivre de l'esprit une Métode, autre chose est de la suivre en la pratiquant : la Mémoire & les Doigts font ici, ce qu'on ne peut que supposer de l'autre part ; mais ordinairement dans cette supposition, on doute, & dans ce doute se confirment volontiers les opinions plus ou moins favorables sur la chose.

Mais raprochons tout ce Plan : dénuons-le des Réfléxions qui le désunissent, & faisons-en une Récapitulation, pour voir de plus près ce que peut valoir la Métode en elle-même.

Récapitulation du Plan de la Métode.

IL n'y a que deux Accords, le Consonant & le Dissonant ; ils sont également divisez par *Tierces* ; excepté que dans l'un, la *Tonique* a toûjours une *Quarte* au-dessous d'elle, & que dans l'autre, il peut se trouver deux Notes, ou deux Doigts joints : le premier ne contient que trois Notes, & le dernier en contient quatre.

La plus basse Note des *Tierces*, ou celle qui n'a point de *Tierce* immédiatement au-dessous d'elle, est toûjours la fondamentale.

L'Accord Consonant n'est autre que celui de la *Tonique* : *Tonique* qui est la fondamentale de cet Accord, & par laquelle le *Ton* est connu.

Une seule Lettre, dont la signification est connüe dans la Gamme, indique le *Ton*, la *Tonique*, & son *Accord* ; d'où se tire la connoissance des *Diézes*, ou des *Bémols*, qui doivent entrer dans le courant des Accords, d'une *Tonique* à l'autre.

Il n'y a que trois successions fondamentales ; celle des Accords Consonans entr'eux, celle des Dissonans entr'eux, & celle de leur entrelassement.

Tout se raporte à la seule *Tonique* ; ce qui nous dispense d'avoir aucun égard à la Basse, dans la succession des Accords.

Les Doigts passent toûjours d'une Touche à sa voisine.

La succession des Accords Consonans n'a besoin d'être exercée que dans une Marche fondamentale par *Tierces*, distinctement indiquée par les Lettres successives, comme *C A*, ou *A C* ; & toute la Marche des Doigts y consiste à faire monter la *Quinte*, quand les Lettres marquent une succession en descendant, comme *C A* ; ou à faire descendre l'*Octave*, quand ces Lettres marquent une succession en montant, comme *A C* ; mouvement contraire de toute part.

On

On peut passer légerement sur cette premiere Régle fondamentale, parce qu'elle se confond dans la troisiéme.

Dans la succession des Accords Dissonans, les Doigts observent un Ordre méchanique, où celui qui doit marcher le premier, est sensiblement connu; le 5 s'y approche de son voisin, comme de lui-même, quand tout est par *Tierces*; & de deux Doigts joints le plus bas descend bien-tôt aussi comme de lui-même, après quelques jours d'éxercice.

Faut-il faire descendre deux Doigts, ils sont également connus; ils marchent pour lors alternativement de deux en deux: huit jours d'éxercice rendent cette marche familiere.

Faut-il faire descendre trois Doigts, conservez le fondamental sur sa touche, & glissez les trois autres; cela s'apprend sur le champ.

Remarquez ici que les Doigts s'attirent ou se chassent, & qu'ils courent toûjours les uns après les autres en descendant, pour éxécuter ce qu'il y a eû de plus compliqué jusqu'à présent dans la Musique, & sur tout dans l'Accompagnement.

Des Points l'un sur l'autre indiquent le nombre des Doigts à descendre; & le Point seul, ou le plus haut des Points est toûjours pour le Doigt qu'il faut faire descendre le premier.

Un *Diéze* ou un *Bémol* mis à la place de l'un des Points, indique le Doigt qu'il faut faire descendre sur une Touche *Diéze*, ou *Bémol*; le Signe de la *Note sensible* tient pour lors lieu du *Diéze*; & ainsi que ce *Diéze*, il signifie qu'il ne faut faire descendre que d'un *demi Ton* le Doigt qu'il indique; de sorte que quelqu'inconnu que puisse être pour lors un *Diéze*, ou un *Bémol*, on le trouve d'abord sous les Doigts: ce que j'ose dire être heureux.

Dans l'entrelassement des Accords Consonans avec les Dissonans, il ne s'agit que de deux *Cadences fondamentales*, où la *Tonique* fait connoître sa *Seconde*, & sa *Note sensible*, sur lesquelles se décident les Accords Dissonans qui s'y entrelassent avec le Consonant.

Quand on est en état de joindre la Basse à cet entrelassement, la succession fondamentale des Accords Consonans y est pour lors rapellée, selon ce qui paroît à la page 34.

Si la succession est alongée, c'est-à-dire, si l'Accord de la *Tonique* ne succéde pas immédiatement au premier Dissonant, il peut paroître pour lors un autre Dissonant que l'un des deux précédens; mais il se raporte toûjours à la *Tonique* déja connüe, & pratiquée.

De même que l'Accord de la *Seconde*, & le *Sensible* ont leurs Signes particuliers relatifs à la *Tonique* connüe, de même aussi les autres Accords Dissonans auront leurs Signes également relatifs à cette *Tonique :* De sorte qu'avec ces Signes, & avec la maniere de trouver sous les Doigts les Accords qu'ils indiquent, où tout est par *Tierces*, sinon deux Doigts joints, & les autres par *Tierces*, on est bien-tôt en état de pratiquer quelqu'Accord que ce soit.

Un 2 pour la *Seconde*, & pour son Accord.

Un x pour la *Note sensible*, & pour son Accord.

Un 7 pour la *Septiéme*, & pour son Accord ; où il ne s'agit que d'ajoûter cette *Septiéme* immédiatement au-dessous de la *Tonique*, dont l'Accord est déja sous les Doigts.

Un *aj* pour marquer la *Sixte* ajoûtée, où, sans penser à cette *Sixte*, il ne s'agit que d'ajoûter un Doigt à l'Accord consonant, en laissant tomber ce Doigt auprès de son voisin au-dessous ; excepté que si cet Accord Consonant, c'est-à-dire, de la *Tonique*, est par *Tierces ;* on y substitüe pour lors le 3 au 2, pour porter celui-ci une *Tierce* au-dessous ; ou bien encore on y substitüe le 3 au 4, & le 4 au 5, pour placer celui ci immédiatement au-dessus de la Touche qu'il occupoit : ces deux derniers moyens d'ajoûter étant arbitraires, excepté lorsqu'il s'agit de raprocher ou d'éloigner la Main Droite de la Gauche.

Un 3 pour l'Accord de *Tierce-Quarte*, où connoissant le Doigt qui touche la *Tierce* dans l'Accord de la *Tonique*, il ne s'agit plus que d'en approcher son voisin au-dessus, & s'il n'a point de voisin au-dessus, tout est pour lors par *Tierces*, depuis cette *Tierce* même.

Même arrangement dans tous ces Accords ; quatre Doigts par *Tierces*, sinon deux joints, & les deux autres par *Tierces :* de sorte que connoissant le rapport de l'intervale indiqué par son Signe, avec la *Tonique*, dont on a déja l'Accord sous les Doigts, & dont le Signe précéde immédiatement celui de cet intervale ; tout est connu sur le champ, ou plûtôt tout est pratiqué sur le Champ ; car les Doigts y prévienent bientôt la réfléxion.

Reste l'Accord de *Quarte*, où il ne s'agit que de faire descendre le Doigt qui est sur la *Tierce* de la *Tonique :* & si le 4 dont se chiffre cet Accord ne présente pas l'idée de la *Seconde* qui se forme pour lors en faisant ainsi descendre la *Tierce*, il présente du moins celle de l'ordre où se trouvent les Doigts dans l'Accord ; excepté les deux qui peuvent y être joints.

Si cet Accord vient après un Dissonant, conservez les deux Doigts joints, ou les deux extrêmes quand ils sont tous par *Tierces*, & ajoûtez-y un troisiéme Doigt à la *Quarte* de son voisin, n'importe de quel côté.

Si l'*Accord sensible* suit cet Accord de *Quarte*, on y a déja le Doigt marqué pour descendre sur la *Note sensible*, & il ne s'agit plus que d'y ajoûter un quatriéme Doigt dans l'ordre où l'on sçait que cet *Accord sensible* doit se trouver : ce qui n'a besoin que de l'éxamen d'un moment ; voyez comment cet *Accord sensible* auroit succedé à celui qui a précédé la *Quarte* : il se formera pour lors absolument de la même maniere.

Cet Accord de *Quarte* devient bien-tôt le plus familier de tous, pour peu d'attention qu'on y donne.

Un *Diéze* ou un *Bémol* joint au Signe, signifie que la Note ou Touche indiquée par ce Signe est *Diéze* ou *Bémol*, ce qui est selon l'usage.

Un *Diéze* ou un *Bémol* mis au-dessus du Signe, marque la *Tierce Majeure* ou *Mineure* de ce Signe ; ce qui est encore selon l'usage.

Ce qui indique ainsi la *Tierce* regarde le Doigt qui se trouve immédiatement au-dessus de celui qui touche la Note connüe par le Signe : De sorte que ce Doigt se porte pour lors comme de lui-même sur une Touche *Diéze* ou *Bémol*, selon le cas, sans que la différence du *Diéze* ou *Bémol* puisse l'arrêter ; parce qu'il ne s'agit jamais là que d'une petite Touche blanche, où l'on ne peut prendre ni la *Seconde* ni la *Quarte*, pour la *Tierce* ; ayant soin de ne me servir des Signes du *Diéze* ou du *Bémol*, que pour ces petites Touches blanches, & substituant toûjours le Signe du *Béquare* à ceux-là, lorsque la *Tierce* doit être formée d'une grande Touche noire, dite autrement, naturelle ; excepté qu'il ne s'y agisse d'un double *Diéze*.

Le Signe du *Bémol* mis au-dessous de l'x, avertit que l'*Accord sensible* est pour lors tout composé des plus petites *Tierces* possibles ; c'est-à-dire, de *Tierces Mineures*, dont la disposition se détermine sur la *Note sensible* connüe, & censée sous un Doigt.

Une petite ligne tirée de haut en bas, ou de bas en haut, depuis l'intervale indiqué par son Signe, marque qu'il faut faire descendre ou monter cet intervale seul d'un *demi Ton*, c'est-à-dire, sur la Touche la plus voisine au-dessous, ou au-dessus : moyen de faire observer machinalement ce qu'il y a de plus compliqué dans les genres *Chromatiques & Enharmoniques*.

Dès qu'on possede parfaitement la pratique des trois successions fondamentales, le reste n'est presque plus rien : & tel qui voudra se donner la peine de les étudier dans les *Tons Majeurs* de *C*, de *G*, & de *F*, & dans les *Mineurs* de *A*, de *E*, & de *D*, qui répondent aux trois premiers, se trouvera en état d'Accompagner tout Ouvrage de Musique, dont le *Ton* principal sera le *Majeur* d'*Ut*, ou le *Mineur* de *La*, pourvû qu'il se mette encore auparavant au fait de leurs accessoirs, qui font le Corps de la Métode : ayant inséré à la fin de cette Dissertation, pour servir d'éxemple, le premier Adagio de la troisiéme Sonate du cinquiéme Oeuvre de Corelli, ou au lieu de Basse, on trouve au-dessous de mes Signes, les chiffres 1, 2, 3, 4, suivis d'une barre, pour y faire distinguer les *Mesures*, & chaque *Temps* de la *Mesure* : 1, signifie le premier Temps, 2, le Deuxiéme, 3, le Troisiéme, & 4, le Quatriéme. Ces Chiffres suivis d'un Point indiquent le partage du *Temps* en deux *Demi*, dont chaque moitié porte son Accord ; excepté que s'il n'y a point de Signes au-dessus du Chiffre, il n'y a pour lors point d'Accord.

On verra par ce petit échantillon, qu'on peut effectivement se passer de la Basse dans l'Accompagnement du Clavecin ; pourvû, cependant, qu'un autre instrument l'éxécute : mais comme on sera peut-être curieux de faire rapporter cet Accompagnement à la Basse de Corelli ; on y prendra garde seulement qu'il y a des cas où il faut changer la Main Droite de place, pour donner la liberté à la Gauche d'éxécuter la Basse ; ce qui se fait, dès qu'on le peut, entre deux Accords de *Tonique*, comme à l'endroit marqué de ce Signe //, sinon en répétant l'Accord d'une même *Tonique*, sinon après l'Accord de cette *Tonique*, enfin là où la chose est forcée ; ayant cependant la précaution de prendre l'Accord d'une *Tonique* un peu haut, lorsqu'on voit des Points à sa suite.

Si peu qu'on s'éxerce sur cette Métode, on verra qu'elle rend toutes les faces du Clavier également familiéres.

Je ne rapelle point ici les Principes de succession ; ce que j'en ai déja dit doit suffire.

Quoiqu'on puisse être à present en état de juger laquelle des deux Métodes, de celle qui est le plus généralement reçûë sous le nom de *Régle de l'Octave*, ou de la mienne, mérite la préférence ; Je crois qu'une Comparaison raprochée de ces deux Métodes ne sera pas inutile, pour faire mieux sentir encore ce qui en est.

SI dans la *Régle de l'Octave*, il faut connoître vingt-cinq Accords différens, sous un certain nombre de Signes combinez de plus de quarante façons : dans ma Métode, il n'en faut connoître que sept, sous le nombre de sept Signes jamais différemment combinez.

Si d'un côté cette connoissance éxige de remplir la mémoire d'une infinité d'Accompagnemens différens, de les chercher long-temps sur le Clavier, & d'y observer des Positions toûjours différentes entre les Doigts ; de l'autre, tout est divisé par *Tierces*, aux différentes faces près de l'Accord Consonant, & aux deux Doigts joints près, dans l'Accord Dissonant : Donc tout est réduit ici presqu'à rien, & pour l'esprit, & pour les Doigts, en comparaison de ce qui vient de paroître.

Là, si chacun des vingt-cinq Accords doit se rapporter à chacune des douze Notes comprises dans l'étendüe d'une *Octave*, dès qu'on veut Accompagner dans tous les Tons possibles : ici chacun de mes sept Accords ne doit se raporter qu'à la seule *Tonique*.

Là, si aucune succession n'est décidée, si l'Arbitraire qui peut y regner doit toûjours y tenir l'Accompagnateur en suspens : ici tout est décidé, sans s'y embarrasser d'autre chose que des *Diézes* ou *Bémols* que contient le *Ton* connu.

Là, si le *Ton* n'est point décidé, s'il y est presque toûjours incertain, si l'on n'a aucun moyen d'y connoître le moment précis où il change, & si au contraire les Chiffres en usage y détruisent le plus souvent ce qu'on peut y discerner d'ailleurs à la vûë de quelques autres Signes : ici une seule Lettre déclare le *Ton*, la *Tonique*, & son *Accord*.

Là, si l'*Accord* du *Ton*, dit *Parfait*, est assigné à d'autres Notes qu'à la *Tonique*, comme à la *Dominante* ; si l'*Accord* de *Sixte* qui n'est que la représentation du *Parfait* est assigné à d'autres Notes qu'à la *Médiante*, comme au sixiéme degré en montant, & au septiéme en descendant ; si l'*Accord sensible*, sous le nom de *petite Sixte*, est assigné à d'autres degrez qu'au deuxiéme, comme au sixiéme en descendant ; & si par conséquent la *Régle de l'Octave* présentée pour un seul *Ton*, en comprend cependant trois différens, celui de la *Tonique*, celui de sa *Dominante*, & celui de sa *sous Dominante* ; car la *Dominante* doit être censée *Tonique*, losqu'elle porte l'*Accord parfait*, lorsque sa *Tierce*, qui est

le septiéme degré, porte le même Accord sous le nom de *Sixte* ; & lorsque le degré qui y descend porte son *Accord sensible* ; & la *sous Dominante* doit être encore censée *Tonique*, lorsque le sixiéme degré porte son *Accord parfait* sous le nom de *Sixte* : ici la seule *Tonique* a le privilege de porter son Accord, dit *Parfait* ; les différentes Notes de la Basse ne peuvent pour lors y distraire de cette *Tonique* toûjours indiquée par sa Lettre ; & ce que j'appelle les *Cadences* renferme tout ce que cette *Régle de l'Octave* a de bon pour le seul *Ton* dont il s'y agit.

Là, si la succession des Accords demande à un Commençant un mois d'éxercice pour un seul *Ton* : ici elle ne lui demande qu'un jour pour une douzaine de *Tons* au moins. Voyez d'un côté la *Régle de l'Octave* dans le Traité de Mr. Campion, dans celui de Mr. Dandrieux, ou dans le mien ; & voyez de l'autre, ma troisiéme Régle fondamentale, puisque celle-ci seule comprend celle de l'*Octave*.

Là, si le même Accord se présente tantôt sous l'idée d'une *Septiéme*, tantôt sous l'idée d'un *Triton*, enfin sous l'idée de sept Accords différens, même de douze, selon l'exposé de la page 47, & si les successions s'y multiplient à proportion : ici & le même Accord, & la même succession, se présentent toûjours sous la même idée.

Là, si les différentes faces des Accords ne sont presque jamais également familiéres : ici elles sont toutes égales, excepté celles de l'Accord de la *Tonique*, qui peuvent y embarrasser un Commençant dans les deux ou trois premiers mois au plus.

Là, si l'attention qu'éxigent les Accords pendant long-temps est d'un grand obstacle à l'éxécution de la Basse : ici ces Accords n'y apportent plus d'obstacle au bout de trois mois, ou de six au plus.

Là, si les Signes sont tellement compliquez qu'il faut des années entiéres pour en tirer l'intelligence nécessaire : ici la premiere explication vous met au fait.

Là, s'il est presque impossible de ne pas se méprendre quelques-fois aux Chiffres, soit dans l'éxécution, soit quand on chiffre soy-même la Basse : ici il n'est pas possible de s'y tromper ; & s'il en doit coûter seulement à l'Auteur, c'est pour qu'il en coûte moins à celui qui en doit tirer l'intelligence nécessaire.

Là, si l'ambiguité, l'équivoque, & les contradictions qui regnent dans les Chiffres, obligent d'occuper un Commençant d'une infinité de Régles qui l'embarrassent extrêmement, sans

en être plus éclairé pour cela : ici le seul coup d'œil fait porter un jugement subit & certain, & ce jugement fait partir les Doigts à l'instant, quand une fois les routes données leur sont familiéres.

Là, si les Notes non chiffrées sont censées devoir porter l'Accord de la *Tonique*, dit *Parfait*, & si cela forme contradiction avec les Notes de goût non chiffrées, qui ne doivent point porter d'Accords : ici les Notes non chiffrées porteront toûjours l'Accord qu'on a déja sous les Doigts ; ce que je n'avois pas encore déclaré.

Là, si l'on peut parvenir à Accompagner sans Chiffres une Musique très simple, ce n'est jamais que par le secours de la Routine & de l'Oreille : Or je vous demande laquelle des deux Métodes doit le plûtôt suffire à l'un & à l'autre.

Là, s'il ne s'agit que de l'Accompagnement ; il s'agit ici, & de cet Accompagnement, & de la composition ; de sorte que l'Organiste en peut tirer toutes les connoissances, & toutes les pratiques nécessaires de l'Harmonie.

Là, tout ce qu'on apelle science, n'est que Routine : vous dit-on qu'il faut faire tel Accord sur tel degré, on ne vous en donne pas la raison ; plusieurs degrez du même *Ton* portent ce même Accord ; dès ce moment le nüage s'obscurcit, & la lumiere se dissipe ; mais bien plus, le *Ton* change, on ne le sçait, on ne le voit, ni ne le sent ; un mauvais Chiffre empêche même d'y penser. Que deviennent pour lors le degré & son Accord ? ici ce que j'apelle Routine est une science, en la communiquant aux Doigts, j'en laisse entrevoir les fondemens à l'esprit ; & j'attends que la pratique en soit bien formée, pour les développer entiérement.

Loin que les Accords soient déterminez par les degrez du *Ton* : c'est au contraire la succession donnée qui détermine à ces dégrez les Accords qu'ils doivent porter.

N'accordez-vous que la *petite Sixte* au deuxiéme dégré ; lui accordez vous, de plus, la *Septiéme* ; lui accordez-vous de plus encore, la *Neuviéme* & *Quarte* ? je le veux bien : mais quand jugez-vous à propos qu'il porte l'un de ces Accords, dans quelle succession de la Basse, dans quel ordre de succession entre ces Accords ? Tout autre degré que celui-ci, excepté le sixiéme, ne pourra-t'il pas porter sous un autre Nom l'Accord de *petite Sixte*, que vous lui déterminez, sans qu'il l'ait porté lui-même après avoir parû ? Comment rendrez-vous compte de cela sans Chif-

fres? Comment ferez-vous connoître qu'en pareil cas la *Médiante*, à laquelle vous n'accordez généralement que l'*Accord de Sixte*, pourra porter cet Accord de *petite Sixte*, sous le nom de *Neuviéme*, ou de *Quinte superflüe*, selon le genre du *Ton*? Enfin, quand vous connoîtriez le degré, vous ne connoîtriez encore rien, parce que son Accord arbitraire dépend d'une succession commencée, ou à commencer; conséquemment au plus ou au moins d'étendüe de la Phrase, dans laquelle il se trouve.

Si vous avez déja saisi l'idée de mes Signes, vous allez Accompagner cette Basse sur le champ.

Soit donnée, pour cet effet, la succession de Basse C/*Ut* x/*Ré* | C/*Mi*, ou C/*Ut* | 2/*Ré* x/*Ré* | C/*Mi* ou C/*Ut* | aj/*Ré* :/*Ré* | x/*Ré* C/*Mi*, ou C/*Ut* | aj/*Ré* :/*Ré* | x/*Mi* C/*Mi*, ou encore C/*Ut* 2/*Ré* | x/*Mi* C/*Mi*; Vous verrez que cette succession a beau être *Diatonique*, conformément à celle de votre Régle, c'est, ou la longueur de la Phrase, ou le moment déterminé pour la fin de cette Phrase, qui décide des Accords que le deuxiéme degré *Ré*, & le troisiéme *Mi*, doivent porter : ce qui n'est pas toûjours aussi facile à distinguer dans la Musique, qu'il l'est ici; parce que les Notes répétées peuvent n'y être exprimées que par une seule Note; de sorte qu'elles s'y présenteront presque par tout de même que dans la premiere succession; où vous ne sçaurez pour lors s'il faudra donner l'*Accord Sensible* au deuxiéme dégré, sous le nom de *petite Sixte*, ou au troisiéme, sous le nom de *Neuviéme*, ou de *Quinte superflüe* : quand même vous viendriez à connoître l'Accord de ce troisiéme dégré, sçavez-vous celui qui doit le précéder dans la succession donnée; avez-vous une Régle qui nous aprenne que l'Accord de la *Seconde* doit précéder le *Sensible*, & l'*Ajouté* celui de la *Seconde*, dès que l'un de ces Accords ne peut plus l'être de celui de la *Tonique*? en avez-vous du moins quelques-unes d'équivalantes?

Comment traiterez-vous d'ailleurs l'Harmonie de toutes ces Syncopes qu'on pratique aujourd'hui entre le Dessus & la Basse? il n'y a jamais là que *Suposition*, ou *Suspension*; c'est-àdire, qu'au lieu de tel Accord qui devroit paroître, il n'y est encore question que de celui d'auparavant; ou bien au lieu de deux Notes qui auroient dû descendre, il n'en faut faire descendre qu'une : Or, expliquez-moi un peu quel Accord doit précéder un tel autre par votre Régle? le pourrez-vous sans entrer dans un détail immense, ni sans quelques omissions? Tous les différens dégrez qui pourront s'y succeder; les différentes maniéres dont ils pour-

ront

ront s'y succéder ; & tous les differens Accords qu'il faudra vous rapeller en conséquence, ne se présenteront-ils pas pour lors en confusion à votre esprit ? Plus votre détail sera éxact, moins la mémoire de celui à qui vous l'exposerez y pourra suffire ; jamais il ne le concevra ; & s'il parvient une fois à le mettre en éxécution, ne croyez pas qu'il le doive à votre exposé ; mais à la seule routine, & à l'Oreille : au lieu que vous n'avez ici que trois Accords après celui du *Ton* ; l'*Ajouté*, la *Seconde*, ou le *Sensible* ; chacun de ces Accords se trouve presqu'avec la même facilité après celui du *Ton*, l'un n'est pas plûtôt sous les Doigts, que l'autre y coule comme de source ; le plus facile à trouver est toûjours celui qui doit préceder l'autre ; ne fut-il pas même nécessaire, on peut néanmoins l'employer, en passant subitement à l'autre, en forme de *Coulé*, en forme d'*Apui*, comme l'éxige à tout moment le goût du Chant : de cette facilité, que procure très promptement la Méchanique des Doigts dans la succession des Accords Dissonans, naît sous les Doigts la Syncope obligée ; Falloit-il faire l'Accord du *Ton* ? gardons le *Sensible* qui est déja sous nos Doigts ; falloit-il faire le *Sensible* ? gardons celui de la *Seconde* ; falloit-il faire ce dernier ? gardons l'*Ajoûté* ; ou bien employons l'*Ajouté* au lieu de l'Accord de la *Seconde*, celui-ci coulera ensuite comme de lui-même ; ainsi du reste : ce n'est qu'avec ces Accords que la *Suposition* a lieu, sinon la *Syncope* n'est que dans les Notes, & non pas dans l'Harmonie.

A l'égard de la *Suspension*, un Doigt à descendre, au lieu de deux, mais après lequel marche toûjours le deuxiéme qui devoit naturellement l'accompagner dans sa route : ce moyen d'observer ce qu'il y a de plus compliqué dans vos Régles, est trop simple, pour que nous devions nous y arrêter d'avantage.

On a pû remarquer sur ce que je viens d'apliquer, l'*Ajouté*, l'Accord de la *Seconde*, & le *Sensible*, à différens degrez du *Ton*, qu'effectivement chacun de ces Accords est aplicable à différens degrez ; qu'il y a même tel degré qui peut les porter tous trois, l'un après l'autre, & qu'il y a tel autre degré qui n'en peut porter que deux ; à quoi je dois ajoûter que la *Tonique* peut y joindre son Accord ; de sorte qu'elle pourra porter successivement son Accord, celui de l'*Ajoûté*, celui de sa *Seconde*, son *Sensible*, puis son premier *Accord*, sans parler des *Suspensions* dont la *Seconde*, le *Sensible*, & cet Accord de la *Tonique*, peuvent être encore entrelassez ; fond de tous les Airs de Viéle & de Musette, & de tous les Points d'Orgue qui n'excédent pas leurs bornes.

Je ne dois point passer ici sous silence, que de quelque maniére que les habiles Maîtres fassent pratiquer la *Régle de l'Octave*, sous les noms de *Simple*, *Composée*, *Figurée*, &c. ils ne peuvent jamais y faire employer que les Accords citez, celui de la *Tonique*, l'*Ajouté*, celui de la *Seconde*, le *Sensible*, puis le premier; & qu'ils n'y ont pas plûtôt fait employer l'un de ces Accords après celui du *Ton*, qu'ils sont forcez de les y faire succéder dans l'ordre où ils se trouvent présentement exposez; mais sous des noms à tout moment differens, qui en déguisent les raports à l'Esprit, aux Doigts & à l'Oreille : au lieu que cet ordre une fois fourni dans la deuxiéme Régle fondamentale, se rëitere par tout où il est question de succession d'Accords Dissonans; ordre d'ailleurs purement méchanique : Or ceux qui en sont à cette *Régle de* l'*Octave*, ou qui sçavent ce qui en est, devroient bien éxaminer quelle différence il y a entre ce qu'on leur y enseigne, & ce que je leur enseigne à présent? Là, c'est toujours chose nouvelle; ici, c'est toujours la même chose, quelque degré qui paroisse dans la Basse; les *Suspensions* mêmes qu'on peut y ajoûter n'y amenent rien de nouveau.

Il est inutile de rapeler qu'au lieu de passer à l'*Accord sensible* d'abord après celui de la *Seconde*, on peut passer à celui de la *Tonique*; la troisiéme Régle fondamentale en fait foi; & c'est la fin du sens qui en décide pour lors; pourvû que la Basse fournisse, d'ailleurs une Note capable de porter cet Accord de la *Tonique*; sçavoir, la *Tonique*, sa *Tierce*, dite, *Médiante*, ou sa *Quinte*, dite, *Dominante*.

Si jamais il s'agit de l'Accord de *Tierce-Quarte* dans les degrez successifs d'une *Octave*, ce n'est que lorsqu'on y fait porter deux Accords à chaque Note en descendant, où pour lors l'enchaînement des Accords Dissonans a lieu, selon ce que j'en ai déja touché à l'occasion de cet Accord.

Il me reste deux Articles à justifier, selon ma promesse; sçavoir, l'exclusion du *Pouce* dans les Accords, & les deux *Octaves*, même les deux *Quintes* de suite, que ma Métode semble autoriser.

De l'Exclusion du Pouce.

Puisque les Accords fondamentaux contiennent, au plus, quatre Notes distantes, chacune, d'une *Tierce*; puisque la transposition d'ordre entre ces Notes n'y amene de différence que dans deux qui peuvent y être jointes, pendant que les autres

ſont toujours par *Tierces* ; & puiſque la ſucceſſion y eſt toujours la même d'une Note à ſa voiſine ; il doit paroître abſolument néceſſaire d'y employer, pour lors, quatre Doigts également diſtans l'un de l'autre, où ils ayent égale liberté de s'aprocher & de s'éloigner les uns des autres, & où aucun ne s'y opoſe ; comme cela arriveroit, ſi l'on y employoit le *Pouce* & le petit Doigt : car un cinquiéme Doigt qui ſe trouveroit, en ce cas, au milieu des autres, y ſeroit à tout moment un obſtacle à l'égalité de diſtance ; il empêcheroit que deux ne s'aprochaſſent facilement, quand il le faudroit ; on ne pourroit même le faire ſans le ſubſtituer à la place de l'un des deux ; cette ſubſtitution regarderoit tantôt un Doigt, tantôt l'autre ; enfin l'égalité d'éloignement, de proximité, & d'extention ſeroit détruite entr'eux, on ne ſentiroit plus que c'eſt au petit Doigt à deſcendre, lorſque la Main eſt dans ſa plus grande extention, puiſqu'elle n'y eſt pas encore, en employant ici le *Pouce* : D'ailleurs, ce *Pouce* ne ſe place pas aiſément ſur un *Diéze*, quand les autres Doigts ſe placent ſur des Touches naturelles, ceux-ci en ſont même déroutez ; le changement, encore, de ce *Pouce* en un autre Doigt, dans le paſſage d'un *Accord Diſſonant* à un *Conſonant*, qui n'éxige guéres le *Pouce*, quelque petite que ſoit la Main, retarde l'éxécution : Ainſi tout bien éxaminé, ce *Pouce* eſt un obſtacle conſidérable à la promte acquiſition des habitudes néceſſaires.

S'il arrive qu'on ait la Main ſi petite, qu'on ne puiſſe embraſſer une *Septiéme* ſur le Clavier ſans le *Pouce* ; ce qui eſt très-rare, excepté dans les Enfans ; harpégez l'Accord, en commençant par le Doigt d'en bas, & quitez ce Doigt dans le moment que le petit Doigt va ſe placer ſur ſa *Touche* : ce ſecours m'a toûjours réüſſi auprès des jeunes Perſonnes, ſans que leur éxécution en ait ſouffert le moindrement.

Si ce deffaut ne vient que de l'enfance, comme cela ne peut guéres être autrement ; qu'eſt-ce qui vous preſſe ici ? On ne pouvoit ſe diſpenſer, effectivement, de commencer l'Accompagnement trés-jeune, lorſqu'avec les Régles, & les Chiffres en uſage, il falloit des dix ou quinze années pour y réüſſir un peu paſſablement : mais à preſent que ſix mois peuvent y ſuffire, quand on ſçait lire la Muſique, & qu'on l'éxécute aiſément ſur le Clavecin ; employez la jeuneſſe à ces derniers Exercices, & attendez que la petiteſſe des Mains ne s'opoſe plus aux progrès rapides qu'elle peut faire dans l'Art dont il s'agit.

On verra dans la Métode, (si jamais je la donne complete) que mon Doigter fournit un moyen d'éxécuter promtement les Accords à la suite les uns des autres, & même d'y former du Chant par ce moyen.

Ne croyez pas, d'ailleurs, que j'exclüe tout-à-fait le *Pouce* des Accords, je le conserve pour en multiplier les Notes, en le plaçant toûjours à l'*Octave* du *petit Doigt*: mais je n'ai garde d'en avertir que lorsqu'on est maître du reste.

Des Octaves.

A L'égard des *Octaves* de suite, pourquoi voudriez-vous que je changeasse mon Harmonie, lorsqu'elle ne fournit jamais deux *Octaves* de suite dans une succession fondamentale? Est-ce parce que vous y changez la Basse fondamentale, en Basse arbitraire, en Basse de goût? A-t'on jamais oüi-dire qu'il fallut détruire le fond, en faveur d'un arbitraire qu'il fournit lui même? Quoi, lorsque la succession fondamentale est une fois donnée, il faudra la changer, parce qu'il vous aura plû d'y choisir pour Basse la succession de l'une de ses parties supérieures, avec laquelle cette Basse fera pour lors deux *Octaves* de suite? Si c'est une faute, elle vient donc de vôtre Basse inventée à plaisir, & nullement de la succession fondamentale dont elle est tirée? C'est bien là qu'il s'agit de deux *Octaves* de suite: laissez ce soin à un Compositeur qui, à tête reposée, peut varier à son gré toutes les Parties de l'Harmonie: mais pour un Accompagnateur qui doit être occupé de choses bien plus essentielles; dont la Main ne peut embrasser qu'un certain espace sur le Clavier; dont les Doigts ne peuvent marcher aisément que d'une Touche à la plus voisine, quand il y en a plusieurs d'employez, & que c'est au même de marcher; qui doit éxécuter dans l'instant même qu'il pense; & qui auroit à souhaiter que la seule Basse fut l'unique objet de son attention; c'est bien à lui à s'occuper de pareilles minuties, dont l'Harmonie & sa plus parfaite succession ne reçoivent aucun dommage.

Faut-il qu'au deffaut du Tronc, on s'atache ainsi, non à une branche, mais à une feüille, à une fleur, comme je l'ai déja dit dans l'occasion?

L'Accompagnement forme continuellement, & nécessairement des *Octaves* de suite avec les differentes Parties du Concert: Or, quelle raison y a-t'il pour que celles-ci soient bonnes, pendant que celles-là seront mauvaises? Il est vrai que deux *Oc-*

taves de suite ne font point Harmonie ; mais si c'est là le seul deffaut qu'on y puisse trouver, pourquoi s'y arrêter dans un cas où cette Harmonie est déja complete sans la Basse ? loin qu'elles en détruisent la perfection, elles l'augmentent au contraire, en y multipliant les Sons, & les Consonances ; car d'une *Tierce*, l'*Octave* forme encore une *Sixte* ; d'une *Quinte*, elle forme encore une *Quarte*, ainsi du reste : Voudriez-vous priver l'Auditeur de pouvoir être affecté de toutes les Consonances dans un Accord, où vous n'en suposez jamais que deux ou trois ? Le priverez-vous de cette satisfaction, en faveur d'un respect outré pour une Régle mal apliquée, pour une Régle qui ne regarde que deux parties détachées, qu'on veut rendre différentes entr'elles ?

Au reste les deux *Octaves* de suite ne sont sensibles dans l'Accompagnement, que lorsqu'on se distrait du reste du Concert, pour y donner toute son attention ; elles ne le sont même qu'aux Musiciens prévenus sur l'article ; encore le plus souvent leur Oreille n'en est-elle frapée, qu'après que leurs yeux les en ont avertis ; les autres n'y pensent pas : on les pratique par tout, même dans les *Concerto*, où la Basse & le Dessus éxécutent le même Chant.

Mais de quoi nous embarrassons nous? Deux *Octaves* de suite entre la partie inferieure des Accords, & la Basse, font le même effet qu'une Basse doublée, selon l'usage où l'on est de la doubler avec la *Contre-basse* : Ces *Octaves* sont insensibles, & se sauvent même dans le milieu des Accords ; d'où les plus scrupuleux les permettent, *Lors*, disent-ils, *que l'Octave est envelopée*, ce sont leur termes : cela ne regarde donc plus que la partie supérieure des Accords ! Hé bien, retranchez pour lors la deuxiéme *Octave*, ou changez la face du deuxiéme Accord par un mouvement contraire à celui de la Basse, si vous n'avez pû prévoir qu'en pareil cas, il falloit éviter de prendre l'*Accord Consonant* dans la face où le *Petit Doigt* touche l'*Octave* de la Basse, car c'en est là tout le nœud.

Si le hazad faisoit encore naître deux *Quintes* de suite entre la partie supérieure des Accords, & la Basse ; faites à l'égard de ces *Quintes*, ce qui vient d'être prescrit à l'égard des *Octaves*.

L'*Octave* de la Basse que je fais employer dans les Accords, peut toûjours en être retranchée : mais aussi quelle facilité & quel agrément n'y apporte-t'elle pas ? par son moyen presque tous les Accords & toutes leurs successions ne sont qu'un pour l'esprit, pour

les Doigts, & pour l'Oreille ; mêmes Régles & mêmes Signes d'un côté, mêmes ordres, & mêmes marches de l'autre : D'ailleurs, ceux qui ne s'attachent qu'à la maniére y trouveront leur compte, puisque l'harpégement de quatre Notes est plus agréable que celui de trois. Ainsi ne retranchons rien des Accords ; n'en changeons pas même les faces qui sont une fois sous nos Doigts, qu'auparavant notre jugement, notre Oreille, & ces Doigts n'agissent librement de concert dans notre éxécution, & ne nous fassent connoître, par-là, que nous pouvons porter notre attention ailleurs.

Ce qui concerne le goût ne doit nous occuper que lors que nous possédons parfaitement le fond ; c'est à quoi l'on devroit penser plus sérieusement qu'on ne le fait.

Conclusion. J'Ose dire que la Métode que je propose, est la seule qui puisse conduire aux conoissances nécessaires pour Accompagner sans Chiffres, & même avec les Chiffres en usage ; Car ç'a toûjours été par un raisonnement, où mes Signes sont sous-entendus, que j'ai conduit ceux qui, sur les Chiffres en usage, ont acquis la Pratique de l'Accompagnement en peu de tems, comme au bout d'un an, ou de quelques mois de plus : n'y ayant pas à douter que ces Chiffres en usage ne retardent beaucoup un Commençant ; encore y a-t'il tout lieu de craindre qu'il ne s'y rebute, s'il n'est pas capable d'aplication, ou s'il n'a pas l'Oreille extrémement sensible à l'Harmonie.

Cette Métode qui est directement tirée de la Basse Fondamentale, nous la rend d'une maniére si simple, qu'il n'y a pas moyen de l'y méconnoître ; & le Musicien devroit en faire d'autant plus de cas, qu'elle lui présente un précis de toutes les successions de l'Harmonie, auquel il ne paroît pas qu'il ait jamais fait attention : Ceux, même, qui conviennent avec moi qu'il n'y a que deux Accords, n'en ont encore sçû tirer aucun avantage pour réduire à ce précis les différentes successions que fournissent les différentes combinaisons de ces deux Accords ; ils en reviennent toûjours au détail, & de chaque partie de ce détail, ce qui ne leur est plus pardonable, ils en font autant d'objets différens ; les treize Accords formez du *Sensible*, par éxemple, sont encore pour eux autant d'Accords différens ; ils y distinguent toûjours la Dissonance de la *Note sensible*, en cinq ou six Dissonances ; de-là ils la font *sauver*, tantôt de la *Sixte*, tantôt de l'*Octa-*

ve, tantôt de la *Quarte*, *&c.* lorsque par-tout cette *Note sensible* se *sauve* en montant d'un *demi Ton* sur la *Tonique* ; enfin de chaque partie d'un même objet ils en font autant de Régles capitales, lorsque chacune de ces parties se trouve renfermée dans une seule Régle fondamentale aussi simple, qu'abondante ; & c'est là justement ce qui a occasionné ces équivoques, ces contradictions, cette confusion, en un mot tous ces défauts qui régnent dans les Régles, & dans les Chiffres en usage.

Examinez donc bien, avant que de décider, si effectivement j'ai remédié à tous ces defauts par ma Métode ; & supposé que cela soit, tout doit vous inviter à la recevoir : rien n'est plus facile que de la rendre générale ; je n'ai d'abord qu'à la mettre dans tout son jour, pour épargner aux Compositeurs la peine d'en déveloper eux-mêmes l'artifice, quand ils voudront chiffrer en conséquence ; puis il n'y aura qu'à faire graver en particulier la Basse des Ouvrages de Musique les plus accréditez, pour y associer mes Signes ; ce qui sera l'affaire de leurs Auteurs, & la mienne pour les Auteurs qui ne vivent plus.

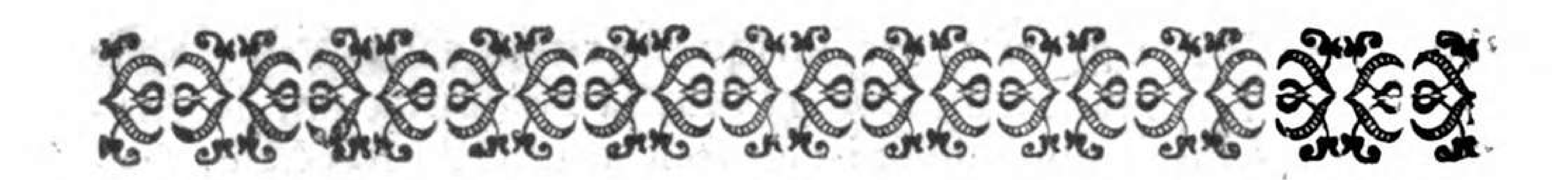
Le Particulier y trouvera son compte ; outre le tems qu'il y gagnera, la dépense qu'il épargnera du côté du Maître, lui sera quatre fois plus que suffisante pour les frais des Basses.

Les Maîtres y gagneront ; au lieu d'un Ecolier ils en auront douze, quand une fois on sera certain de la facilité avec laquelle on peut aprendre aujourd'hui l'Accompagnement, & du peu de tems qu'il en doit coûter : outre qu'il se formera par ce moyen un plus grand nombre d'Amateurs & de Connoisseurs.

Les Auteurs y gagneront aussi de leur côté : ils n'entreprendront point la Gravure de leur Basse, qu'auparavant ils ne soient assurez du débit, par le grand nombre des Curieux qui se présenteront, & ils pourront même s'assûrer que cela fera naître à plusieurs l'envie d'acheter ensuite tout l'Ouvrage.

Copions en attendant, ou bien faisons copier, la dépense en sera toûjours moindre que celle d'un Maître : J'offre, en mon particulier, de joindre mes Signes aux Basses copiées ; j'ai déja le cinquiéme Oeuvre de Corelli tout prêt, dont vous allez trouver l'*Adagio* que j'ai promis à la page 52, où il faut retourner, pour consulter les Observations que j'ai faites sur ce sujet.

FIN.



APPROBATION.

J'Ai lû par Ordre de Monſeigneur le Garde des Sçeaux, *la Diſſertation ſur les différentes Métodes d'Accompagnement pour le Clavecin, & pour l'Orgue* : & j'ai crû qu'on en pouvoit permettre l'Impreſſion. A Paris le dernier Octobre mil ſept cent trente-un.

GALLYOT.